

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**MARCELO TANAMI**

**Retratos e postais:  
história da técnica e percurso de fotógrafos na cidade de São  
Paulo entre os anos de 1850 a 1915**

**Guarulhos  
2019**

**MARCELO TANAMI**

**Retratos e postais:  
história da técnica e percurso de fotógrafos na cidade de São  
Paulo entre os anos de 1850 a 1915**

Trabalho para conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História pela Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos, sob orientação da Profa. Dra. Maria Luiza Ferreira de Oliveira.

**Guarulhos  
2019**

NA QUALIDADE DE TITULAR DOS DIREITOS AUTORAIS DO TRABALHO CITADO, EM CONSONÂNCIA COM A LEI DE DIREITOS AUTORAIS Nº 9610/98, AUTORIZO A PUBLICAÇÃO LIVRE E GRATUITA NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UNIFESP, SEM QUALQUER RESSARCIMENTO DOS DIREITOS AUTORAIS, PARA LEITURA, IMPRESSÃO E/OU DOWNLOAD EM MEIO ELETRÔNICO DESSE TRABALHO PARA FINS DE DIVULGAÇÃO INTELECTUAL DA INSTITUIÇÃO.

Tanami, Marcelo.

Retratos e postais : história da técnica e percurso de fotógrafos na cidade de São Paulo entre os anos de 1850 a 1915 / Marcelo Tanami. Guarulhos, 2019.  
85 p. : il.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado/Licenciatura em História) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.

Orientação: Profa. Dra. Maria Luiza Ferreira de Oliveira

Portraits and postcards : history of the technique and photographers course in the city of Sao Paulo between the years of 1850 to 1915.

1. Guilherme Gaensly. 2. Fotografia. 3. São Paulo. 4. Vincenzo Pastore.  
I. Retratos e postais : imagens da cidade de São Paulo entre os anos de 1850 a 1915.

**MARCELO TANAMI**

**Retratos e postais: história da técnica e percurso de fotógrafos na cidade de São Paulo  
entre os anos de 1850 a 1915**

Trabalho para conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Bacharel em História pela Universidade  
Federal de São Paulo, campus Guarulhos.  
Área de concentração: História Social

Aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Profa. Dra. Maria Luiza Ferreira de Oliveira  
Universidade Federal de São Paulo

---

Profa. Dra. Wilma Peres Costa  
Universidade Federal de São Paulo

---

Profa. Dra. Joana Monteleone  
Universidade Federal de São Paulo

## **Agradecimentos**

Agradeço, primeiramente, ao senhor Luiz Inácio Lula da Silva, ex-presidente da República Federativa do Brasil. Sua preocupação com a educação do país e ações em prol de garantias de acesso a jovens de baixa renda, negros e indígenas para ingressar em instituições de ensino superior, permitiu que eu tivesse uma grande oportunidade de me formar como historiador em uma universidade pública de qualidade. Ao Lula, meu eterno agradecimento!

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Luiza Ferreira de Oliveira, que me acompanhou e me incentivou durante toda a graduação. Por toda paciência em momentos em que as tormentas batiam à porta, por sempre acreditar mim e por todas as conversas e apoio durante a pesquisa.

Agradeço à Banca pela contribuição no aperfeiçoamento de minha pesquisa.

Agradeço à minha família, que mesmo não concordando com muitas das minhas decisões, nunca deixaram de me apoiar.

Agradeço aos professores do Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo pelo aprendizado.

Agradeço aos amigos e amigas de graduação que me acompanharam nessa jornada, ao Lucas Garcia, à Mariana Soares Popperl e especialmente à Talita dos Santos Cavalheiro, minha grande amiga que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos.

Agradeço aos amigos e amigas do Instituto de Estudos Brasileiros, Marco Antônio, Karol Borges, Viviane Longo, Luciana Negrini, Lucas Marcondes, Matheus de Paula, Mariana Massafera, Luciana Amaral, Marlene Laky, Laura Escorel, Max Gimenes, Mariana Nogueira, Paulo Moura, Adriano de Castro, Viviane Sarraf, Paula Talib, Patrícia Godoy, Dona Joana, Claudia Homero, Denise Almeida e Elisabete Ribas.

Agradeço à minha companheira Aline Rodrigues, que esteve ao meu lado durante esse e outros momentos da vida. Muito obrigado por sempre acreditar em mim, por me incentivar, pelas conversas, pelas risadas e por todo carinho.

## **RESUMO**

As diferentes metodologias nos processos fotográficos foram se moldando com o passar do tempo, permitindo que novas técnicas e interpretações pudessem ser colocadas em prática na construção de uma narrativa histórica. Em São Paulo, esses avanços tecnológicos da fotografia caminhou paralelamente às transformações que ocorriam na cidade, dando a oportunidade aos fotógrafos que nela viviam de fornecer seus olhares e contribuições que registraram das mudanças que incorporava todo o território e sociedade da capital paulista.

Palavras-chave: Guilherme Gaensly, Fotografia, São Paulo, Vincenzo Pastore.

## **ABSTRACT**

The different methodologies in the photographic processes were shaping over time, allowing new techniques and interpretations to be put into practice in the construction of a historical narrative. In São Paulo, these technological advances in photography moved in parallel with the transformations taking place in the city, giving the photographers the opportunity to provide their looks and contributions that recorded the changes that incorporated the entire territory and society of the city of São Paulo.

Keywords: Guilherme Gaensly, Fotografia, São Paulo, Vincenzo Pastore.

## **SUMÁRIO**

Introdução.....	7
Capítulo 1 – São Paulo: a cidade e a chegada da fotografia.....	11
Capítulo 2 – Vincenzo Pastore: a cidade e os retratos.....	31
Capítulo 3 – Guilherme Gaensly: a cidade e os cartões postais.....	58
Considerações Finais.....	79
Referências.....	81



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca investigar a relação entre os percursos das transformações tecnológicas do campo da fotografia, com as trajetórias profissionais de fotógrafos na cidade de São Paulo, desde cerca de 1850 até a primeira década do século XX. Como procuraremos evidenciar, a difusão da fotografia foi rápida pelo mundo, assim como as descobertas científicas que possibilitavam novas explorações comerciais do recurso. Escolhemos investigar as trajetórias de dois fotógrafos na cidade de São Paulo nas duas décadas finais do século XIX, dois estrangeiros que trabalharam com técnicas e suportes diferenciados, um privilegiando as pessoas, o outro a cidade. Deixaram imagens que são documentos que permitem leituras diversas daquela cidade que foi o mercado de trabalho de ambos. Vincenzo Pastore e Guilherme Gaensly, cada qual com sua técnica e suporte – retratos e cartões postais, respectivamente –, representaram em seus trabalhos pontos de vistas singulares da capital paulista.

Nesse sentido, entender as transformações que ocorriam em São Paulo, na virada do século XIX para o século XX, é importante para compreender as imagens analisadas. Sendo um tema recorrente em nossa historiografia, essa pesquisa encontra-se no âmbito de estudos relacionados à imigração e ao crescimento populacional. Assim, nesse trabalho procuramos refletir sobre o modo como as pessoas desse período conviviam e eram retratadas em meio a tais transformações, buscando dialogar e problematizar a representação das estruturas sociais das vistas da cidade nas fotografias autorais de Vincenzo Pastore em relação com o que era representado em outros meios de comunicação visual, como os cartões postais de Guilherme Gaensly.

Como que um retratista independente e com poucos recursos e um fotógrafo já consolidado e contratado por órgãos públicos e privados enxergavam e interpretavam as mudanças que ocorriam em São Paulo? O que as imagens desses fotógrafos podem dizer sobre as pessoas que conviviam com tais mudanças? E, sobretudo, como os avanços nos processos fotográficos influenciaram a produção de cada um? Nosso trabalho privilegiará esse enfoque da técnica, que passou por amplas mudanças nesses anos (desde 1850), e é menos abordado pela historiografia. Por isso, no primeiro capítulo, recuamos um pouco na temporalidade estabelecida para o estudo dos dois fotógrafos, analisando a chegada da fotografia na cidade e abordando as mudanças nas técnicas fotográficas que permitiam aos fotógrafos inventarem novos modos de ganhar a vida.

O uso da fotografia como fonte histórica nos possibilita novas formas de enxergar o passado e de debater a historicidade. Com ela, podemos observar cada detalhe relacionado aos modos de vida das pessoas em outras épocas, como suas vestimentas, suas propriedades, seus entornos, cotidiano, as transformações das cidades, registros de grandes acontecimentos etc. A fotografia permite também uma forma de deslocamento no tempo e a descobrimentos outrora especulativos. Sua produção em grande escala, a partir do advento da modernidade, permitiu, de forma concreta, potencializar a necessidade que a humanidade tem de deixar evidências para gerações futuras. As análises das fotografias tornaram-se possíveis através de uma formação baseada em estudos estéticos da imagem, oriunda, sobretudo, da nossa prática de atividades fotográficas.

A metodologia se ampara também no debate historiográfico, que vem incorporar e dar base àquilo que procuramos e investigamos em determinado período da história, sendo a atividade de grande importância em uma pesquisa, pois, através dessas contestações, é possível ressignificar ou dar mais ênfase ao objeto de estudo, além de entender como historiadores e outros pesquisadores examinaram de formas distintas a história da fotografia e os usos da mesma como fonte histórica.

De tal modo, o trabalho está organizado em três capítulos, onde, no primeiro, percorremos brevemente a história pela corrida do registro da patente da fotografia, atribuída então ao francês Louis Daguerre e o seu *daguerreotipo*, no ano de 1839. Após a descoberta dos primeiros processos fotográficos, começou então uma nova jornada pelo campo da reprodução instantânea: pesquisas voltadas para o aperfeiçoamento das câmeras e dos processos químicos de captura e revelação.

Um dos principais processos fotográficos que viria a mudar o patamar dessa recente prática foi apresentado quase uma década após o advento do *daguerreotipo*, quando o inglês Frederick Scott Archer divulgou o processo de colódio úmido para a produção de negativos, no ano de 1848. Aliado a esse novo processo, em 1850, o francês Louis-Désiré Blanquard-Evrard apresentou seus estudos em papel albuminado, imagem positiva revelada a partir de um negativo de vidro de colódio úmido, onde uma base de papel era recoberta com a clara de ovo, criando camada transparente que fixava a imagem no suporte. A junção desses dois processos fotográficos permitiu um barateamento nos custos de produção, além da redução no tempo de captura de uma imagem. Dessa forma, a fotografia tornou-se acessível para grande parte da sociedade, criando um novo mecanismo de consumo e comunicação.

Ainda no primeiro capítulo, abordamos a chegada da fotografia no Brasil, que se deu no ano de 1840 quando Dom Pedro II adquiriu seu primeiro *daguerreotipo*. Em São Paulo, assunto principal desse trabalho, quase não há registros sobre os primeiros passos da fotografia na cidade. No ano de 1848 Álvarez de Azevedo escreveu sobre a experiência que ele e alguns alunos da Academia de Direito tiveram com essa nova tecnologia que cativava a atenção de uma boa parte da sociedade.

Nessa época, a cidade de São Paulo ainda era considerada apenas uma “vila de barro”, ao passo que a consolidação das atividades fotográficas se deu no mesmo ritmo em que a cidade foi crescendo. Presente durante as primeiras fases de modernização da capital paulista, o fotógrafo carioca Militão Augusto de Azevedo teve a sensibilidade de perceber a conjuntura de modificação estrutural que vinha ocorrendo no certame, sendo o primeiro fotógrafo a registrar a metamorfose paulistana. Fechamos o capítulo abordando o crescimento populacional da cidade, em conjunto com o grande fluxo migratório que seguiu próximo a virada do século XIX para o século XX. Simultaneamente à chegada de imigrantes, novas formas de experiências e práticas desembarcaram no país, assim como tecnologias que já estavam consolidadas na Europa, como, no caso da fotografia, o *carte de visite*. Nesse momento a fotografia entrava de vez no era da reprodutibilidade e da massificação, direcionada a atender a um público cada vez maior.

No segundo capítulo abordamos a questão dos retratos e apresentamos um pouco da história do fotógrafo Vincenzo Pastore, que aportou em São Paulo em 1894, onde abriu seu próprio estúdio. O serviço que Pastore oferecia em seu estúdio era relacionado aos retratos individuais e de família. Percebendo os custos de manter o bom funcionamento de seu estúdio e tendo que sustentar sua família, o fotógrafo foi perspicaz ao idealizar um formato de revelação diferente, que financeiramente era mais vantajoso a ele, e que atraiu uma grande clientela. Esse tipo de retrato foi batizado por Pastore como *retrato mimoso*.

Paralelamente às atividades de seu estúdio, Vincenzo Pastore – assim como Militão Augusto de Azevedo em seu *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862-1887* –, teve a sensibilidade de perceber as mudanças que ocorriam na cidade e, assim, passou a percorrer as ruas de São Paulo para documentar o cotidiano de imigrantes e brasileiros menos afortunados que encontravam-se às margens do progresso.

Essa atividade rendeu um conjunto de 137 fotografias que traz à tona uma outra narrativa da história da cidade de São Paulo do início do século XX, possibilitando o surgimento de novas perspectivas e interpretações de como as pessoas daquela época se relacionavam e

ganhavam a vida em uma cidade que, apesar do aparente progresso, não possibilitava as mesmas condições sociais para todos. Através de seu ofício, Vincenzo Pastore tornou aparente uma vasta camada da sociedade que antes não era visível, contribuindo significativamente com a produção da história da São Paulo do início do século XX.

No terceiro capítulo, tratamos dos cartões postais, atividade ligada ao fotógrafo Guilherme Gaensly. O cartão-postal foi usado desde o início do século contendo particularmente reproduções de vistas de cidades e de temas comemorativos. Fotógrafos como Gaensly, Lindemann, Marc Ferrez, Malta, J. Marques Pereira e muitos outros tiveram a oportunidade de veicular de forma massiva suas fotografias através de um suporte que se colocava como um novo meio de correspondência.

Guilherme Gaensly, fotógrafo de origem suíça, chegou ao Brasil ainda criança, em 1848 na cidade de Salvador. Sua atividade no campo da fotografia pode ser dividida em dois períodos: o primeiro, na capital baiana, onde se estabeleceu como fotógrafo, e o segundo, a partir da década de 1890, quando mudou-se para São Paulo, onde praticou a atividade pautado por contratos com órgãos públicos (Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas) e privados (São Paulo Tramway Light and Power Company).

Dotado de uma técnica muito apurada para vistas de paisagens e edificações, Gaensly teve ao seu dispor recursos oriundos de seus trabalhos contratados, o que lhe permitiu criar uma série de postais dos pontos mais embelezados da cidade. Assim, vendia em sua série de postais a imagem de uma cidade muito moderna, limpa, organizada e livre das amarras de seu passado colonial.

Portanto, procuramos evidenciar neste trabalho que, apesar da cidade de São Paulo ostentar toda sumptuosidade de sua modernização, as oportunidades de conquistar um padrão de vida satisfatório não se dava de forma igualitária na sociedade. São Paulo cresceu sem saber lidar com os problemas oriundos de seu passado colonial, em conjunto com o massivo crescimento populacional. De tal forma, Vincenzo Pastore e Guilherme Gaensly evidenciam essa dualidade advinda de um progresso desconexo. Por um lado temos um fotógrafo contratado para realçar as intenções de uma pequena parcela da elite paulistana, e por outro um imigrante recém chegado, contando com os próprios e medianos recursos, que percorria as fronteiras da modernização para retratar as pessoas que ali lutavam para sobreviver.

## CAPÍTULO 1: São Paulo: a cidade e a chegada da fotografia.

A primeira metade do século XIX marcou o início da corrida pela invenção e patente dos primeiros processos fotográficos pelo mundo, algo que em pouco tempo se tornaria a maneira mais fidedigna e rápida de se registrar acontecimentos e que buscava atender a um novo anseio de reprodução pictórica. Tão logo dominadas, essas novas técnicas e novos procedimentos de captura foram se expandindo pelos grandes centros urbanos, saciando o desejo de criação e atraindo a curiosidade de uma boa parcela da sociedade.

Por assim dizer, “a invenção da fotografia na primeira metade do século XIX não pode ser considerada um fato acidental, pois parece responder a uma demanda social claramente direcionada para a ampliação do mercado de consumo das imagens”.<sup>1</sup>

A busca por novas técnicas que permitissem saciar o desejo da imortalização ocorreu em diversas partes do mundo, incluindo no Brasil com Hercule Florence, apresentado como o primeiro inventor da fotografia pelo Professor Boris Kossoy em sua pesquisa “1833: a Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil”, no III Simpósio da História da Fotografia, na George Eastman House, em Rochester, no ano de 1980.

Entretanto, todo o mérito e glória pela invenção foram destinados ao francês Louis Daguerre e sua invenção batizada de *daguerreotipo* (figura 1), após longas pesquisas e experimentos disputados com os seus contemporâneos William Fox Talbot e Joseph Nicéphore Niépce, tendo registrado a patente da criação no ano de 1839.



**Figura 1** – Câmera de daguerreotipo. Foto: Reprodução internet.

<sup>1</sup> FABRIS, Annateresa. **A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade**. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v. 5, n. 8, 1993, p. 7.

O processo era baseado na sensibilidade de um sal de prata à luz, como o iodeto de prata, que se decompõe em iodo e prata. Para fazer um daguerreótipo, o fotógrafo usava uma chapa de cobre polida, prateado por um processo galvânico. Depois, a chapa escrupulosamente polida, até a superfície ganhar a reflexão de um espelho. Era exposta a vapores de iodo, tornando-se dourada e sensível à luz. Ao abrigo da luz, o fotógrafo colocava a chapa na câmara fotográfica e fazia então a exposição à luz, que se prolongava por alguns minutos. A imagem só aparecia mais tarde, quando a chapa era submetida à acção de vapores de mercúrio. O mercúrio adería às zonas expostas, formando uma amálgama branca de mercúrio e prata: as zonas não expostas, onde permanecia o iodeto de prata, não reagiam com o mercúrio. A chapa era depois *fixada*, sendo removido o iodeto de prata e, finalmente, lavada e seca.<sup>2</sup>

No Brasil, a chegada desse primeiro instrumento fotográfico, o *daguerreotipo*, deu-se poucos meses depois do registro da patente, no Rio de Janeiro, sendo noticiada pelo *Jornal do Comércio*, no dia 28 de dezembro de 1839:

*Ancorou neste porto no dia 23 do corrente o Oriente, navio destinado a dar uma viagem em roda do mundo. O fim desta expedição he unico e curioso no seu genero. O capitão do Oriental concebeu o projecto de reunir a bordo do navio de seu commando hum certo numero de mancebos abastados, com o fim de inicia-los nas primeiras noções de marinha e de commercio.*<sup>3</sup>

Nesse navio vinha um passageiro que trazia o novo equipamento, como ficamos sabendo com a notícia do dia 17 de janeiro de 1840,

*Finalmente passou o daguerreotipo para cá os mares, e a photographia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por theoria, he-o actualmente também pelos factos que excedem quanto se tem lido pelos jornaes tanto quanto vai do vivo ao pintado. Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux hum ensaio photographico tanto mais interessante, quanto he a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brasileiros. Foi o abbade Combes (sic) quem fez a experiencia: he hum dos viajantes que se acha a bordo da corveta franceza l'Orientale, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade, com que por meio d'elle se obtem a representação dos objectos de que se deseja conservar a imagem. He preciso ter visto a cousa com os seus proprios olhos para se poder fazer idéa da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de S. Bento, e todos os outros objectos circunstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela propria mão da natureza, e quasi sem intervenção do artista.*<sup>4</sup>

Após alguns anos a cidade do Rio de Janeiro tornou-se rapidamente o maior mercado fotográfico do Brasil, certamente por sua importante posição como a capital do Império naquele momento e também pela grande paixão e entusiasmo do imperador Dom Pedro II com a fotografia.

Com um patrono da estatura de D. Pedro II, o Rio de Janeiro torna-se então o centro da fotografia no Brasil, no período de 1840 a 1860. Os primeiros fotógrafos eram itinerantes que permaneciam por pouco tempo na cidade antes de seguir a outras freguesias, ou estrangeiros que fizeram da Corte Imperial um novo lar. No início da

<sup>2</sup> PAVÃO, Luis. **Conservação de coleções de fotografia**. Lisboa: Dinalivros, 1997, p. 26.

<sup>3</sup> JORNAL DO COMERCIO. Rio de Janeiro, 28 dez. 1839. *Apud* KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da Fotografia no Brasil – século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 17.

<sup>4</sup> *Idem*.

fotografia no Brasil, entre 1840 e 1850, a produção fotográfica carioca se resumia a retratos.<sup>5</sup>

Além de ser considerado o primeiro fotógrafo nascido em terras tupiniquins, foi um grande colecionador de imagens fotográficas, possuindo cerca de 25 mil itens em sua coleção que fora doada à Biblioteca Nacional após ser exilado do país em 1889.<sup>6</sup>

Em São Paulo, entre as décadas de 1840 e 1850, pouco se pode dizer sobre fotógrafos em atividade, pois a cidade não era um mercado atrativo para as atividades fotográficas, certamente por ainda não ostentar o status de um grande centro urbano tendo um índice demográfico extremamente baixo. Segundo Daniel Pedro Müller, entre as décadas de 1830 e 1860, o número de habitantes na capital paulista era inferior a 25 mil pessoas, sendo que desse total, 25% eram indivíduos escravizados.<sup>7</sup>

De acordo com Kossoy,

Numa época em que não havia estradas de ferro, esses itinerantes [fotógrafos], por mais aventureiros que fossem, não se submeteriam a longas viagens sertão adentro do país, sobre o dorso de animais, transportando o pesado e delicado equipamento em busca de alguns raros clientes. [...] A existência de uma pequena clientela na provinciana São Paulo, associada ao fato de que esta capital estaria ligada pela estrada de ferro a Santos [somente] em meados da década de 1860 [...] e à capital do Império somente em 1877, nos dá boas razões para entender quão lenta foi a evolução da atividade fotográfica na capital paulista nas três primeiras décadas após o advento da fotografia.<sup>8</sup>

Para tanto, é importante evidenciar que, apesar dessas adversidades apresentadas, um fotógrafo itinerante resolveu se aventurar em terras paulistas, no ano de 1848 e alguns alunos da Academia de Direito, por ventura, puderam experimentar um pouco dessa nova tecnologia que cativava a atenção de uma boa parte da sociedade, conforme depoimento escrito pelo então estudante Álvarez de Azevedo:

*Por aqui lavrou uma mania de daguerreotypar-se (neologismo que creio que necessário tornar-se-á admitir-se pela aceitação do daguerreotypo). – Não há Estudante que não se tenha retratado ou não pretenda retratar-se. Além disso é barato – por 5\$ tem-se um retrato colorido em um quadro singelo – sendo em chapa pequena. – E não são só os Estudantes os contagiados; a moléstia vai se espalhando e o medico vai curando. – Bom é que seja tão barata a cura.<sup>9</sup>*

Ainda segundo com Kossoy,

---

<sup>5</sup> LIMA, Manoel Roberto Nascimento De. **A fotografia nas metrópoles: urbanização e cotidiano no Séc. XIX**. Natal: ANPUH - XXVII Simpósio Nacional de História, 2013, p. 04.

<sup>6</sup> BRASILIANA FOTOGRAFICA. **Dom Pedro II (RJ, 2/12/1825 – Paris, 5/12/1891), um entusiasta da fotografia**. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7183>>. Acesso em: 09/03/2019.

<sup>7</sup> MÜLLER, Daniel Pedro. **Ensaio d'um quadro estatístico da província de São Paulo ordenados pelas leis provinciais de 11 abr. 1836 e 10 mar. 1837**. Apud. KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da Fotografia no Brasil – século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 31.

<sup>8</sup> KOSSOY, Boris. **Origens e expansão... Op. Cit.**, p. 31.

<sup>9</sup> AZEVEDO. Vicente de, comp. **Cartas de Álvarez de Azevedo**. Apud. KOSSOY, Boris. **Origens e expansão... Op. Cit.**, p. 31.

Foram esses desconhecidos viajantes que, com suas pesadas câmaras e estranhos equipamentos, captaram a imagem do indivíduo e do grupo familiar: suas fisionomias, seus ritos de passagem, seus eventos mais representativos. Representações que, gravadas nos diferentes suportes fotográficos, são vestígios documentais de múltiplas existências: deles próprios enquanto retratistas e de seus retratados.<sup>10</sup>

Um fator interessante a se notar nesse depoimento de Álvarez de Azevedo é a condição do baixo custo para ser retratado e a forte onda pelo consumo de imagens, pois essa nova experiência trazia a quem fosse fotografado uma sensação e status de incorporação a uma nova sociedade, e esse sentimento de pertencimento é muito bem abordado por Susan Sontag, para quem “através da fotografia, encontramos-nos também numa posição de consumidores de acontecimentos, seja os acontecimentos que formam parte de nossa experiência, seja os que não”.<sup>11</sup>

Estar presente ou ter a sensação de fazer parte de quaisquer que sejam os eventos grandiosos de nossa história desperta um intenso sentimento que faz parte da essência humana, pois segundo Philippe Dubois, “o que se reflete será sempre a imagem do espectador que a observa, que nela se observa”.<sup>12</sup>

Enquanto os *daguerreotipos* começavam a fazer sucesso em outras partes do Brasil – conforme depoimento de Álvarez de Azevedo – que não fosse o Rio de Janeiro, mundo a fora continuava uma frenética corrida por aprimoramentos das metodologias e a busca pela diminuição de custos de produção e pelo tempo de exposição. Já na cidade de São Paulo, a fotografia começava a se estabelecer.

No ano de 1862, um fotógrafo vindo da capital do Império começava a mudar o patamar da fotografia paulistana. Militão Augusto de Azevedo, nascido em 1837 no Rio de Janeiro, é um dos grandes nomes da história da fotografia da cidade de São Paulo. Antes de se aproximar das atividades fotográficas, Militão tentou seguir carreira como ator de teatro, ainda na cidade carioca.

Em outubro de 1862 vem para São Paulo, já com família constituída, e pronto para iniciar seus trabalhos junto a filial paulista do estúdio *Photographia Academica* da sociedade entre *Carneiro & Gaspar*. É nesse momento, provavelmente, que faz os primeiros registros das vistas da cidade de São Paulo que, posteriormente, iriam compor parte de sua grande obra prima.

---

<sup>10</sup> KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 25.

<sup>11</sup> SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981, p. 150.

<sup>12</sup> DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus editora, 11ª edição, 1994, p. 143.



Mas é somente na década de 1870 que sua carreira fotográfica ganha força: ele adquiri a *Photographia Academica* de Joaquim Feliciano Alves Carneiro, após a morte de Gaspar Antonio da Silva Guimarães, que passa a se chamar *Photographia Americana*. Nesse momento, a cidade de São Paulo contava com 22 estúdios fotográficos em atividade, o que dava em torno de 1 estúdio para cada 1.400 habitantes (ver abaixo as tabelas 1 e 2).

Mas assim como boa parte dos artistas e fotógrafos do período, Militão sofria com os problemas financeiros. Dessa forma passa a dedicar-se na produção do *Álbum Comparativo de Vistas da Cidade de São Paulo (1862-1887)*. Segundo Maria Luiza Ferreira de Oliveira,

Ao montar essa série, fazia um movimento de historiador: usava o passado como laboratório para captar e tentar entender o fenômeno da mudança, escolhendo o seu ângulo para isso. Suas fotos seriam um suporte da memória, garantiriam o retorno do morto e, no confronto dos dois momentos, a sensação de contemplar o processo.<sup>13</sup>



**Figura 2** - Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887 - Rua do Comércio em 1862, por Militão Augusto de Azevedo. Albumina e prata 14 x 22 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

<sup>13</sup> OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. *A revelação (química) de dois momentos da rua Alegre*. In: \_\_\_\_\_. **Entre a casa e o armazém: relações sociais e experiência da urbanização, São Paulo, 1850-1900**. São Paulo: Alameda, 2005, p. 374.



**Figura 3** - Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887 - Rua do Comércio em 1887, por Militão Augusto de Azevedo. Albumina e prata 14 x 22 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 4** - Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887 - Rua da Quitanda em 1862, por Militão Augusto de Azevedo. Albumina e prata 14 x 22 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.





**Figura 5** - Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887 - Rua da Quitanda em 1887, por Militão Augusto de Azevedo. Albumina e prata 14 x 22 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

As fotografias que compunham o Álbum revelam uma cidade que também foi formada pela especulação imobiliária, pelo anseio modernizador de uma elite que ansiava por repercussão nacional e despontam uma São Paulo marcada pelo contraste: a urbanização que contrariava com o mundo calmo e pacato da antiga vila de barro. Em 1887 as fotos revelam uma cidade que deixou os rastros antigos completamente apagados; postes de luz, trilhos do bonde, tornaram-se realidade consumada, onde a modernidade enfatiza a divisão dos espaços entre ricos e pobres.<sup>14</sup>

Através de cartas que Militão envia a conhecidos e amigos, torna-se possível perceber o sacrifício, perseverança e a convicção do fotógrafo, de que estava fazendo algo novo e útil durante a elaboração do Álbum.

*Como Verdi despedindo-se da musica escreveu Othelo, eu quis despedir-me da photographia fazendo o meu. É um álbum comparativo de S. Paulo de 1862 e 1887. Parece-me um trabalho util e talvez unico que se tem feito em photographia, pois ninguém terá tido a pachorra de guardar cliches de 25 anos [...]. Neste trabalho andam um bocadinho de amor próprio do artista e gratidão ao lugar em que estou a 25 anos.*<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Carta de Militão Augusto de Azevedo ao seu amigo Portilho, em 1 de julho de 1887. *Apud.* KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico...** *Op. Cit.*, p. 71.

Segundo Kossoy,

Militão teve, na cidade que se modificava rapidamente, uma clientela abrangente e diversificada que atravessava os diferentes estratos sociais. Os álbuns de retratos que serviam de controle da atividade cotidiana (do estabelecimento de Carneiro & Smith, de Carneiro & Gaspar e da própria Photographia Americana) Constituem um tipo de documentação raro na história da fotografia do Brasil. Além da importância específica desses artefatos de época, as imagens neles contidas formam, no seu conjunto, uma verdadeira “enciclopédia visual de personagens sociais” da vida paulista e brasileira [...].<sup>16</sup>

Quase uma década após a apresentação de Daguerre, o inglês Frederick Scott Archer aperfeiçoou as técnicas da imagem em negativo de Talbot com o processo de colódio úmido, no ano de 1848. Foi um momento de intensas pesquisas de aperfeiçoamento e expansão da fotografia com diferentes técnicas e inovações nos processos fotográficos que permitiram o barateamento da produção de imagens.

Isso porque a metodologia de Daguerre, apesar de revolucionária, era considerada onerosa e frágil: consistia em uma placa de cobre banhada com sais de prata, no qual criava-se uma superfície espelhada onde a imagem era fixada, e a partir desse resultado obtinha-se uma imagem positiva, direta, única e sem possibilidades de reprodução. Em se tratar de processos de degradação, a imagem estava sempre à mercê da oxidação dos metais e a possíveis arranhões.

Archer utilizava nitrato de celulose, éter, álcool e nitrato de prata em uma chapa de vidro, e com essa composição ainda úmida, fazia-se a exposição da fotografia. O resultado era um negativo extremamente nítido e com contrastes mais intensos do que os negativos em papel, e o tempo de exposição para a captura obteve uma grande diminuição. Mas a revelação da imagem para positivo deveria ser realizada de imediato.

O colódio é um líquido viscoso (mistura de nitrocelulose, álcool e éter) que, vertido sobre o vidro, depois de seco, forma neste uma película transparente e impermeável. Vários fotógrafos tentaram usar o colódio para fazer negativos, sem êxito; o colódio seco é impermeável e não permite a ação das soluções de processamento. Archer teve a ideia de o usar *ainda húmido*, enquanto os poros permaneciam abertos e permeáveis. Todas as operações da fotografia eram executadas rapidamente – sensibilização da chapa, exposição, revelação e fixagem – antes que o colódio secasse. Os negativos que obteve em 1849 foram um grande passo em frente, pois aliavam uma excelente definição a uma maior sensibilidade à luz. Os tempos de exposição oscilavam entre 10 a 100 segundos para negativos de grande formato e entre 5 a 20 segundos para retratos com chapas menores. As provas em papel salgado, impressas a partir destes negativos eram de melhor qualidade do que as obtidas através dos negativos em papel.<sup>17</sup>

Ao longo dos anos anteriores ao que podemos chamar de “a era da fotografia”, poucas eram as pessoas que tinham o privilégio de ver a si próprias reproduzidas em imagem. Uma boa pintura, aprazível e harmoniosamente emoldurada não era algo disponível a todos, e ter acesso

<sup>16</sup> KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico...** Op. Cit., pp. 67-68.

<sup>17</sup> PAVÃO, Luis. **Conservação de coleções...** Op. Cit., p. 30.

a esse tipo de efígie representava status de imenso poder econômico e político na sociedade. Porém, durante o século XIX, o *daguerreotipo* começou a transmutar o acesso a esse tipo de status social, atendendo a demanda da então classe média pela ânsia da imortalização personificada.

Mas, devido ao fato de que produzir imagens a partir da metodologia do colódio – o método era menos dispendioso e permitia inúmeras reproduções a partir de um único negativo – o *daguerreotipo* começou a cair em desuso e a fotografia tornou-se ainda mais acessível.

“A não reprodutibilidade da imagem, condição que caracterizava o daguerreótipo, seria uma faca de dois gumes contra o processo, encarregando-se de liquidá-lo em pouco mais de uma década após seu advento.”<sup>18</sup>

Já a partir da década de 1850, o francês Louis-Désiré Blanquard-Evrard apresentou seus estudos sobre o que podemos chamar hoje em dia de “revelação” em papel albuminado, que utilizava clara de ovo de galinha como ligante da composição fotográfica. Ou seja, uma base de papel era recoberta com a clara de ovo, que atuava como uma fina camada transparente que fixava a substância formadora da imagem no suporte, geralmente o nitrato de prata.

De tal modo, a imagem era enfim revelada em contato direto com o negativo de vidro e obtinha-se um positivo impresso em uma fina camada de papel, que, posteriormente, era colada em um cartão de maior gramatura para evitar o abaulamento da imagem quando a albumina secasse.

Blanquard-Évrard cobriu a folha de papel com clara de ovo salgada, tornando-a brilhante como se tivesse sido coberta por verniz e depois sensibilizou-a numa solução de nitrato de prata. Os sais de prata ficavam assim suspensos nesta camada, não se afundando nas fibras do papel. As provas assim preparadas, as *provas de albumina*, apresentavam maior contraste, sombras mais profundas e reproduziam melhor os pormenores do que as provas em papel salgado. A albumina preenchia os poros e fibras do papel, tornando-o liso e macio. O seu contraste adequava-se milagrosamente ao contraste dos negativos de colódio húmido: as provas reproduzem com grande pormenor os tons nas sombras e nas altas luzes.<sup>19</sup>

Graças a essa combinação do colódio úmido em junção com o papel albuminado a fotografia mudou de patamar. Outra vantagem de se fazer fotografias em papel albuminado era o fato de que o cartão onde a imagem era colada podia ser enfeitado com adornos, ornamentações, inscrições e embelezamentos que agregavam certa relevância e prestígio. Esse tipo de retrato fez muito sucesso entre as classes menos abastadas da sociedade, eram os chamados *carte de visite*.

---

<sup>18</sup> KOSSOY, Boris. **Origens e expansão...** *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>19</sup> PAVÃO, Luis. **Conservação de colecções...** *Op. Cit.*, p. 33.

O *carte de visite* foi apresentado ao mundo no ano de 1854 pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri, que utilizava nessa nova metodologia uma câmera com quatro lentes (figura 2), ao invés de apenas uma – como funcionavam anteriormente os modelos padrões. Dessa forma, em uma única chapa de negativo de vidro produzia-se quatro retratos diferentes. Tais inovações visavam facilitar a captura e produção de imagens e, como fruto desses avanços, consequentemente houve uma diminuição no valor que se cobrava pelo retrato fotográfico, alcançando assim um público muito maior do que os outros meios de representação da época.

Uma vez que o formato encarecia o preço das fotografias, Disdéri tem a idéia de produzir imagens menores, 6x9, que permitiam a tomada simultânea de oito clichês numa mesma chapa. Uma dúzia de cartões de visita custava vinte francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de cinquenta ou cem francos.<sup>20</sup>

Kossoy afirma que “o retrato apresentado dessa forma tornou-se a moda mais popular que a fotografia assistiu em todo o século passado”<sup>21</sup> e apresenta o modelo como “uma foto colada sobre um cartão suporte, com as dimensões de 5,25 x 10,2 cm aproximadamente, e cuja finalidade era a de oferecer a amigos e parentes ‘como prova de...’ (amor, amizade, etc.)”.<sup>22</sup>

A ideia por trás da criação do *carte de visite* deu-se através da intenção de baratear ainda mais os custos de produção. Se antes pensava-se em modificações dos processos químicos para a diminuição do tempo de exposição que se gastava para uma captura, as novas metodologias focavam na condição de massificar a produção.

A inovação de utilizar câmeras que possuíssem quatro ou mais lentes trouxe para a fotografia um aspecto de instrumento da industrialização e massificação, onde, por outro lado, foi reduzindo o status esplêndido de unicidade que advinham dos *daguerreotipos*. Essa rompimento da relação que o retrato tinha com a singularidade e o status obra de arte é analisada por Walter Benjamin como uma perda da esfera da autenticidade, ou como ele caracterizou por “aura”:

Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 20.

<sup>21</sup> KOSSOY, Boris. **Origens e expansão...** *Op. Cit.*, p.42.

<sup>22</sup> *Idem*, p.48.

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: **Obras Escolhidas. Vol. I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 169.

Este trecho por ser muito bem explicado pelo incômodo que a massificação da fotografia, sobretudo os retratos, gerou para uma boa parte da alta burguesia, que sustentavam “uma série de estratégias de diferenciação negadoras da multiplicidade”<sup>24</sup>, priorizando o uso do *daguerreotipo* até a década de 1860 e optando por serem retratados apenas por artistas/fotógrafos.

Como se não bastasse, posteriormente novas câmeras foram surgindo com um número maior de lentes, possibilitando assim uma quantidade muito superior de produção de fotografias com um menor gasto na quantidade de material. (figura 3).

O equipamento fotográfico se tornara, literalmente, uma linha de montagem industrial. Essa transição tornou a fotografia um objeto mais acessível do ponto de vista econômico, e de circulação mais ampla, já que as *cartes-de-visite* podiam ser trocadas com muita facilidade, viajando pelo correio sem os cuidados exigidos pelos frágeis daguerreótipos, até então o suporte fotográfico dominante, constituído de uma chapa de vidro única e irreproduzível.<sup>25</sup>



**Figura 6** - Câmera para carte de visite com quatro poses. Foto: Reprodução internet.

<sup>24</sup> FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século...** Op. Cit., p. 20.

<sup>25</sup> BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno.** São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012, p. 132.





**Figura 7** - Folha contato de carte de visite com oito poses diferentes. Foto: Reprodução internet.

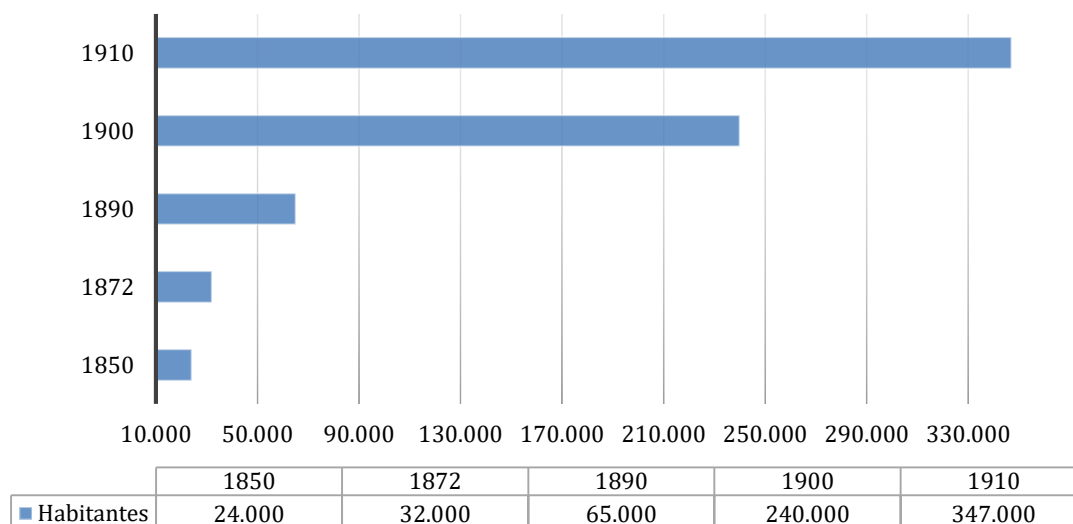
Para além disso, o sucesso do *carte de visite* se deve sobretudo a sua circulação nos grandes centros urbanos. A chegada dos imigrantes juntamente com a industrialização acelerada ao final do século XIX fez com que houvesse um grande aumento demográfico na cidade de São Paulo. Para se ter uma ideia, no ano de 1890 a população havia aumentado para, aproximadamente, 65.000 habitantes; após apenas 10 anos, esse número saltou para cerca de 240.000 habitantes<sup>26</sup>. Esse número de habitantes na cidade de São Paulo, no início do século XX é bastante impressionante se considerarmos que esse grande aumento ocorreu em um curto espaço de tempo e, ademais, no ano de 1850 os residentes beiravam apenas 30.000 indivíduos.

É de se imaginar, portanto, que com essa explosão demográfica, o consumo por imagens acompanharia esse ritmo. Para suprir essa demanda, houve então uma ampliação de atividades fotográficas na capital paulista, conforme podemos analisar nos gráficos a seguir:

<sup>26</sup> HISTÓRICO DEMOGRÁFICO DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO: **CENSO DE 1890 e 1900**. Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <[http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/1900.php](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1900.php)>. Acesso em: 09/03/2019.

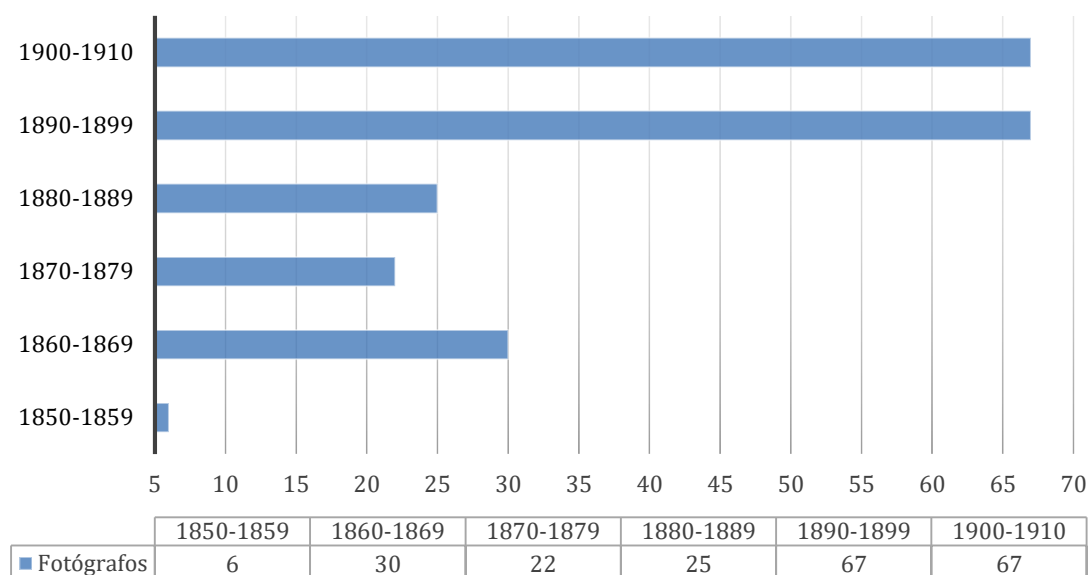


**Tabela 1. Expansão demográfica na cidade de São Paulo (1850-1910)**



**Tabela 1** - Gráfico produzido através de informações e estatísticas sobre censos coletadas nos sites do IBGE, Prefeitura da cidade de São Paulo e referências bibliográficas.

**Tabela 2. Quantidade de fotografos e estúdios fotográficos em atividade na cidade de São Paulo (1850-1910)**



**Tabela 2** - Gráfico produzido através da coleta de informações e estatísticas sobre atividades fotográficas na cidade de São Paulo, no *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, de Boris Kossoy.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico...* Op. Cit., pp. 334-373.

Analisando os dados entre os anos de 1850 e 1872, da tabela 1, vemos uma diferença de 8.000 indivíduos num período de 22 anos, num crescimento de, aproximadamente, 360 pessoas por ano. Nesse mesmo momento, observando a tabela 2, o número de fotógrafos e estúdios em atividade obteve um aumento exponencial, saltando de 6 para 30 retratistas e/ou estabelecimentos. Esse número representa que, para cada 1.000 habitantes da cidade de São Paulo, havia ao menos 1 profissional especializado para a função.

É importante entender qual era o momento da fotografia no Brasil e no mundo. Como já dito anteriormente, o período entre 1850 e 1872 foi um momento de intensas pesquisas e experimentações a fim de obter melhores resultados nos processos de produção de imagens. Procedimentos que eram desenvolvidos em outros países não demoravam para chegar ao Brasil, e com diferentes métodos disponíveis no mercado, é de se imaginar que nem todos os fotógrafos e estúdios utilizavam as mesmas técnicas e práticas. Assim, esse grande aumento de atividades fotográficas na capital paulista no período mencionado pode estar ligado aos diferentes processos de produção que circulavam pela cidade.

Para além disso, essa disparidade pode ser explicada também pela vinda de fotógrafos oriundos da cidade do Rio de Janeiro, que contava com um ramo fotográfico deveras consolidado desde 1840 e, por conseguinte, ostentava um número muito maior de profissionais e estabelecimentos. Assim, conseqüentemente, havia muita concorrência por clientes na capital imperial, e alguns desses fotógrafos decidiam então se aventurar em outras localidades na busca por novos e potenciais mercados.<sup>28</sup>

Nos anos de 1840, por exemplo, 21 dos 34 daguerreotipistas em atividade, isto é, a maioria (62%), encontravam-se no Rio de Janeiro. [...] Assim como na primeira década, o Rio de Janeiro concentrava nos anos 1850 a maior parte dos daguerreotipistas e fotógrafos: cerca de 50%. [...] Na década de 1860 aproximadamente 47% dos fotógrafos do país estavam estabelecidos no Rio de Janeiro e na década seguinte, 1870, 40%.<sup>29</sup>

A explosão demográfica que ocorreu entre os anos de 1890 e 1910, mostrado na tabela 1, transformava a então cidade pacata em uma metrópole industrializada e moderna. Se antes, entre os anos de 1850 e 1872, o número de habitantes crescia cerca de 360 indivíduos por ano, nesse novo período essa contagem passou para incríveis 14.100 indivíduos por ano! Sendo que no momento da virada do século XIX para o XX, o desenvolvimento populacional foi mais expressivo.

---

<sup>28</sup> *Iidem.*

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 27.

Em se tratar das atividades fotográficas, na tabela 2, após uma crescente demanda citada no período anterior, a década de 1870 teve uma pequena queda na quantidade de profissionais retratistas na cidade. Isso pode evidenciar duas coisas, segundo minha análise: a inconsistência de alguns tipos de processos de produção em uma cidade ainda em pequenos passos de desenvolvimento urbano e a decadência das técnicas pioneiras, *daguerreotipo* e *calótipo*, preteridos pelo sucesso do colódio úmido e papel albuminado.

O uso do colódio úmido para as chapas e o papel albuminado para as cópias se incumbiria de levar praticamente ao abandono os processos anteriores do daguerreótipo e do negativo sobre papel. O consumo havido, não só por parte dos fotógrafos retratistas como também pelos profissionais e amadores interessados na documentação, foi ampliado significativamente, e tal demanda a indústria de material fotográfico se incumbiria de atender, oferecendo possibilidade de emprego a milhares de pessoas.<sup>30</sup>

Já entre os anos de 1890 e 1910 temos a consolidação da cidade de São Paulo como um dos principais destinos dos imigrantes que desembarcavam no país em busca de uma oportunidade de trabalho. Conforme podemos verificar na citação acima, de Kossoy, o mercado fotográfico tinha, no momento, a condição privilegiada de oferecer empregos, possibilitando que os novos trabalhadores pudessem se estabelecer na cidade, ao invés de se concentrarem somente no campo. Intrinsecamente a esse novo cenário, o número de fotógrafos e estúdios em atividades teve o maior crescimento até então, atingindo a marca de 67 fotógrafos/estabelecimentos atuantes só na capital paulista.<sup>31</sup>

Com o início da República uma grande onda de imigrantes europeus desembarcam no Brasil em busca de oportunidades de trabalho. Juntamente com essa nova mão de obra que vinha, em sua grande maioria, ocupar postos de atividades nos campos, muitos fotógrafos decidem embarcar nessa jornada devido ao fato de que em seus países havia certa consolidação da fotografia e muita concorrência de estúdios fotográficos. Assim enxergavam em algumas partes do território brasileiro um mercado novo e cheio de oportunidades.

É neste momento que o Brasil apresenta o maior índice de imigração em massa em suas regiões. Segundo Boris Fausto, entre os anos de 1887 a 1930 cerca de 3,8 milhões de estrangeiros desembarcaram no país.<sup>32</sup> Em termos de comparação, a população de São Paulo representava menos de 1% do número total de imigrantes que desembarcaram no Brasil entre os anos de 1887 e 1930, como citado acima.

---

<sup>30</sup> KOSSOY, Boris. **Origens e expansão...** *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>31</sup> KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico...** *Op. Cit.*, pp. 334-373.

<sup>32</sup> FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1998.

Dessa forma, com a transformação de São Paulo em um grande centro urbano, a fotografia pôde, enfim, ocupar um lugar de grande importância nas relações das pessoas que por aqui viviam, não somente com relação ao consumo de imagens, mas também com oportunidades de construção socioeconômica.

Como dito anteriormente, os famosos *carte de visite* se perpetuavam com grande força em metrópoles e cidades com grande concentração populacional. Por se tratar de uma mercadoria com padronização de produção, acessível e de grande circulação, era costume então que as pessoas trocassem umas com as outras os seus retratos em “cartões de visita”, caracterizando assim o artefato como um tipo de moeda social.

*Cartes-de-visite* serviam como moeda social porque essa era uma época de mobilidade ascendente: o novo formato oferecia a uma parcela muito mais ampla da população a possibilidade de ter o seu retrato disseminado e permitia que o indivíduo realizasse a sua fantasia de pertencer a outros círculos sociais.<sup>33</sup>

Essa nova experiência trazia a quem fosse retratado uma sensação de status e de inserção social, criando, por demanda, cada vez mais diferentes possibilidades de poses e cenas nos estúdios fotográficos. Ainda hoje é possível notar esse tipo de comportamento quando analisamos conteúdos postados em redes sociais, que de uns anos pra cá, têm investido muito no compartilhamento de imagens, fazendo com que muitas pessoas sejam incentivadas a registrar os momentos que podemos chamar de “eu estive aqui” e, assim, sintam-se mais acolhidas por determinado círculo social e menos vazias consigo mesmas.

No que explica Sontag que “a sedução das fotos, seu poder sobre nós, reside em que elas oferecem, a um só tempo, uma relação especialista com o mundo e uma promíscua aceitação do mundo.”<sup>34</sup>

Com os *cartes de visite*, tornar-se parte desse mundo não era em todo oneroso. Como supra citado sobre questões de barateamento dos custos de produção, vamos elucidar uma simples comparação de preços com o *daguerreotipo*: o custo para obter uma fotografia a partir desse método era estipulado entre cerca de 6\$000 a 15\$000 para um único clichê a depender do tamanho ou acabamento, no ano de 1857; já para ter em mãos uma dúzia de *cartes de visite* no início da década de 1860, importava a quantia de 15\$000, onde, dividindo esse valor por cada retrato, o preço unitário seria de 1\$250. Ao final de 1869 a quantia por uma dúzia caiu para apenas 5\$000.<sup>35</sup>

O processo de produção industrial é determinante para esta maioria na medida em que estabelece uma diferença crescente entre as modalidades e os ritmos de produção

<sup>33</sup> BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno...** p. 133.

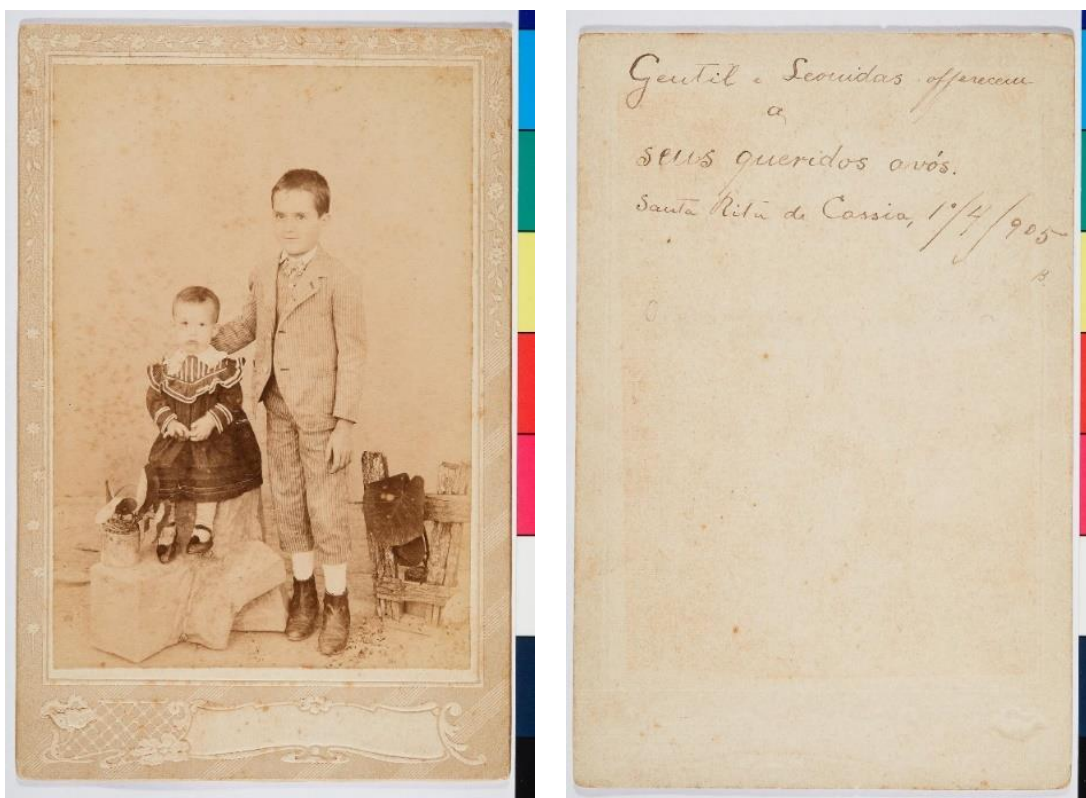
<sup>34</sup> SONTAG, Susan. **Sobre fotografia...** Op. Cit., p. 96

<sup>35</sup> KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico...** Op. Cit., pp. 30-31.

da imagem e aqueles dos bens materiais. Face a uma demanda cada vez maior, a produção de imagens vê-se obrigada a pautar-se por novos requisitos: exatidão, rapidez de produção, baixo custo, reprodutibilidade.<sup>36</sup>

Kossoy apresenta também outros valores de mercadorias que faziam parte do cotidiano das grandes cidades na mesma época. A arroba do bacalhau, equivalente a 14,69 quilos custava 2\$500. Pela libra do café moído, 459,5 gramas, desembolsava-se \$480. A mesma medida para macarrão italiano era \$320, e para manteiga, \$610. Já em casos de produtos não alimentícios, a assinatura anual do *Jornal do Commercio*, por exemplo, valia entre 24\$000 a 28\$000 a depender da localidade, e uma gravata de cetim custava entre 1\$500 a 2\$400.<sup>37</sup>

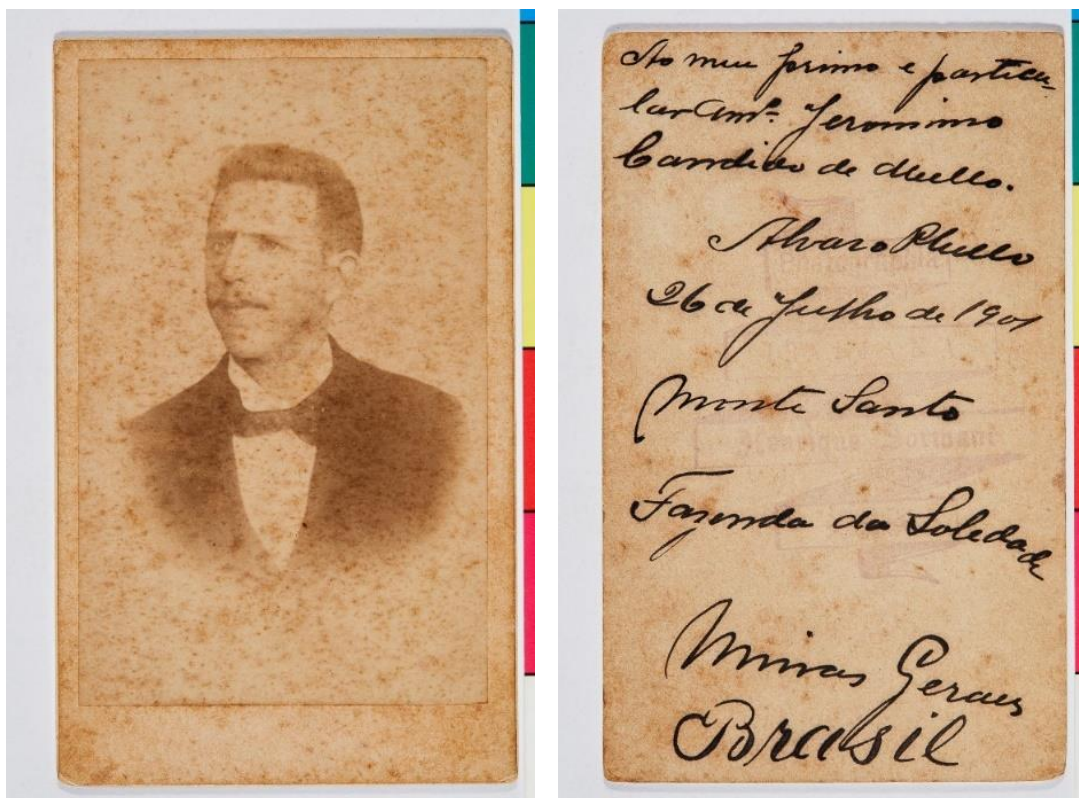
Mas não podemos também presumir que esse era o principal caminho para o sucesso dos *cartes de visite*, pois se tratando de relações de pertencimento e afetividade, há outras possibilidades para seus usos. Esse grande triunfo pode ser explicado também por questões relativas a lembranças e pela comunicação que se dava através do envio de cartas e imagens entre as famílias que migraram para São Paulo vindo de outras partes do mundo e também de outras regiões do Brasil.



**Figura 4 e 5** - Carte de visite de duas crianças e mensagem no verso: "Gentil e Leonidas oferecem a seus queridos avós. Santa Rita de Cassia, 1/4/905". Gelatina e prata 6,5 x 10 cm. Foto: Reprodução internet.

<sup>36</sup> FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções...** Op. Cit., p. 12.

<sup>37</sup> Idem.



**Figura 6 e 7** - Carte de visite e mensagem no verso: "Ao meu primo e particular amigo Jeronimo Candido de Mello. Alvaro Mello 26 de julho de 1901 – Monte Santo, Fazenda Soledade, Minas Gerais - Brasil". Papel albuminado 6,5 x 10 cm. Foto: Reprodução internet.

Acima, temos dois exemplos sobre da padronização dos formatos ocorrida na fotografia e a prática de encaminhar mensagens a parentes nos versos do cartão do suporte, proveniente dos *cartes de visite*, que marcou uma nova fase na forma em como as pessoas se relacionavam com as imagens, a comunicação.

Para fortalecer esse laço entre a fotografia e a comunicação, surge então o cartão postal, que teve sua origem entre os anos de 1862 e 1869, mas não se sabe ao certo de quem são os méritos dessa inovação, apesar de que a concepção oficial é atribuída ao austríaco Emmanuel Hermann.

As origens do cartão-postal, no entanto, nos remetem à idéia de correspondência ou de escrita epistolar, já que sua criação oficial foi atribuída ao austríaco Emmanuel Hermann (1869), quando este sugeriu uma forma simplificada e de custo mais baixo de correspondência, a chamada carta-postal. Esta consistia numa carta menor, na qual o uso do envelope era dispensado, ficando um dos lados reservado à mensagem e o outro ao endereço, apresentando como única ilustração as armas imperiais do então Império Austro-Húngaro.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> VELLOSO, Verônica Pimenta. Cartões-postais: imagens do progresso (1900-10). **Hist. cienc. Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.7, n.3, pp. 691-704, Fevereiro de 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702001000600007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000600007)>. Acesso em: 06/04/2019.

Em uma época em que o cenário urbano das grandes metrópoles ia se transformando e se modernizando, as novas paisagens tornavam-se um atrativo a mais na confecção de fotografias. “Criado originalmente como um meio de correspondência breve e simplificado, o cartão-postal foi objeto de uma das modas mais difundidas e fascinantes em todo o mundo, desde a passagem do século até os finais da década de 1920”.<sup>39</sup>

No Brasil, os primeiros cartões postais foram impressos no ano de 1880, mas ainda em propriedade do Estado. Sua liberação para a indústria privada deu-se somente no final do século, em 1899. Mas antes dessa licença oficial, já havia circulação de postais com paisagens brasileiras e retratos de indígenas e ex escravizados, que eram fabricados e consumidos no exterior, como uma prova autêntica do imaginário exótico que se tinha do país.<sup>40</sup>

Sendo uma febre mundial, os cartões postais eram produzidos em larga escala, sendo que em alguns países como a Alemanha e a Bélgica, o número de postais produzidos no ano de 1899 era maior do que a própria população.<sup>41</sup> Os temas eram dos mais variados, desde a caricatura de políticos, crítica aos costumes, crítica à guerra, personagens do meio artístico da época e os mais tradicionais, de interesse turístico.

O cartão postal foi usado desde o início do século contendo particularmente reproduções de vistas de cidades. Em São Paulo, eram comumente usados para mostrar uma cidade rica, educada e cheia de perspectivas, porém, em algumas dessas fotos, tanto como em outras, é possível notar a presença de transeuntes menos abastados: negros, pobres, ciganos, caipiras e crianças. Havia então duas cidades e dois tempos dentro de São Paulo: a da elite, que era representada de forma bela e suntuosa nos cartões postais; e a dos mais pobres, marginalizados que era escondida e esquecida nas periferias e nas várzeas pelas autoridades.

[...] o sinal dos tempos modernos está nas marcas dos trilhos no chão, [...] e há mercado que justifique o investimento nos transportes. Há um processo de crescimento da cidade, há a convivência de temporalidades – o bonde e a carroça.<sup>42</sup>

A coexistência de temporalidades abordada por Maria Luiza Ferreira de Oliveira dava-se pela desigualdade socioeconômica existente na cidade. Observando a *Tabela 2. Grupos de riqueza do segundo período (1894-1901)* presente em seu livro<sup>43</sup>, podemos notar que 72,3% da fortuna total de São Paulo pertenciam aos dois grupos mais ricos, ou 23,9% da população. Os outros 27,7% da fortuna total se dividiam entre outros 3 grupos, 75,8% da população,

---

<sup>39</sup> KOSSOY, Boris. **Origens e expansão...** Op. Cit., p. 95.

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> Ver a tabela de Ado Kyrrou. In: KOSSOY, Boris. **Origens e expansão...** Op. Cit., *Idem*.

<sup>42</sup> OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. **Entre a casa e o armazém: relações sociais e experiência da urbanização: São Paulo, 1850 – 1900**. São Paulo: Alameda, 2005, p. 66.

<sup>43</sup> Tabela criada a partir de 183 inventários orfanológicos (1º e 2º cartórios / ATJSP). *Ibidem*, p.91.

demonstrando claramente uma concentração de riqueza destinada a quase 1/4 da população da cidade.

Nesse sentido, seriam expressivas as imagens postais das cidades capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, retratadas pelos fotógrafos Augusto Malta e Guilherme Gaesly, respectivamente. Essas evidenciavam os aspectos que compunham o cenário de uma cidade “higiênica e moderna”, com suas avenidas, prédios em estilo eclético, parques, jardins e sua gente chique [...] A temática privilegiada neste início de século, em termos da produção brasileira de postais, seria a dos espaços urbanos onde as elites e os setores médios desfrutariam das novidades do progresso. O emprego da palavra cartão-postal como sinônimo dos pontos turísticos de uma cidade ou de uma bela vista urbana viria, assim, desta época.<sup>44</sup>

Mas o cosmopolitismo da população da capital paulista que se formava, assinalava um nítido recorte de discriminação social, como um estigma a mais a se acrescentar aos das gentes negras e mestiças, vinha reforçar a disposição de estranhamento intrínseca ao processo de metropolização. O passado escravista, ainda recente, palpitava nos tratos sociais e na atitude discricionária e brutal das autoridades, conferindo às relações hierárquicas um acento lancinante, quando não atroz.<sup>45</sup>

Por fim, nessa perspectiva, nos próximos dois capítulos desta pesquisa poderemos analisar como as atividades fotográficas e seus expoentes se moldaram, por consequências da ocasião, a essa nova realidade de uma cidade em constante metamorfose e tão distinta dentro de si mesma.

---

<sup>44</sup> VELLOSO, Verônica Pimenta. Cartões-postais: imagens do progresso... *Op. Cit.*

<sup>45</sup> SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 30-31.



## CAPÍTULO 2: Vincenzo Pastore: a cidade e os retratos.

Boris Kossoy assegura que a expansão das atividades fotográficas no Brasil a partir do final do século XIX deve, em grande parte, à chegada de muitos fotógrafos estrangeiros juntamente com o grande fluxo migratório ocorrido no país. Estes desembarcavam em terras brasileiras supostamente pelo fato da forte concorrência das atividades fotográficas em suas regiões de origem.

Com um mercado de consumo de imagens ainda recente, mas promissor, em certas partes do Brasil, a atitude desbravadora desses imigrantes visava, sobretudo, sanar suas adversidades monetárias e alcançar certa estabilização financeira. Assim que conseguiam segurança e equilíbrio econômico, era comum então que regressassem para suas terras natais.<sup>46</sup>

Dessa forma é possível assegurar que a grande expansão das atividades fotográficas na cidade de São Paulo passou por mãos estrangeiras.

Nas Províncias (depois Estados) do Sul a presença de estrangeiros na profissão foi sempre acentuada ao longo de todo o século XIX e princípio do século XX. O exemplo da cidade de São Paulo é significativo: na década de 1880, dos nove fotógrafos atuante na cidade, apenas dois eram nacionais. O primeiro salto significativo decorrente da economia cafeeira acaba repercutindo na fotografia. Na última década do século mais que quadruplica o número de estabelecimentos desta modalidade. Seus proprietários eram estrangeiros numa proporção de 90% e, destes, 27% eram de origem italiana. Na primeira década do século XX eram 34 os estúdios na cidade, sendo sempre os estrangeiros a dominar o negócio fotográfico (88%). Deste total, 50% dos fotógrafos eram italianos, isto é, praticamente dobraria o número de peninsulares em relação à década anterior.<sup>47</sup>

Vincenzo Pastore (1865-1918), imigrante oriundo de Casamassima, região da Puglia, Itália, foi um desses fotógrafos estrangeiros que se aventuraram ao desembarcar em terras tupiniquins. Aportou-se com seus entes na cidade de São Paulo no ano de 1894, pouco tempo depois de casar-se com Elvira Leoparde Pastore, trazendo de sua terra natal a experiência em fotografia e certo aporte financeiro, permitindo que ele e sua família pudessem se estabelecer no centro da cidade, além de poder abrir o seu próprio estúdio fotográfico na Rua da Assembleia, número 12. Entre idas e vindas, retornou novamente à São Paulo no ano de 1899, abrindo seu segundo estúdio na Rua Direita, número 24, alguns anos depois.<sup>48</sup>

Já nessa época o processo de produção fotográfica através do colódio úmido estava em processo de decadência e caindo em desuso, dando lugar então às chapas secas, apresentadas no ano de 1871 pelo inglês Richard Leach Maddox, que usava nessa nova metodologia uma solução gelatinosa para a fixação do brometo de prata. Essa novidade era muito sensível à luz,

---

<sup>46</sup>KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico...** *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>47</sup>*Ibidem*, pp. 26-27.

<sup>48</sup>*Ibidem*, p. 253.

permitindo assim que o tempo de exposição para a captura de uma fotografia fosse extremamente veloz, o que certamente dava mais liberdade aos fotógrafos para retratar movimentos, crianças e paisagens urbanas (figura 8).

A gelatina é hoje universalmente usada na suspensão dos sais de prata, dos grãos de prata ou dos corantes em todos os processos fotográficos contemporâneos. O inglês Richard Leach Maddox (1816-1902), foi o primeiro a tornar prático o seu uso, em 1871. Maddox espalhou sobre o vidro uma solução de gelatina com vários sais de prata, em que eram predominantes os de brometo de prata, formando-se uma fina película que se denominava *emulsão* (é o termo corrente embora se trate na verdade de uma suspensão). Depois de seca, a emulsão permanecia firmemente agarrada ao vidro e mantinham-se inalterável durante bastante tempo. Quando a chapa era processada, a gelatina inchava, abria poros e permitia que as soluções penetrassem e reagissem com os sais. Depois de seca, a gelatina voltava ao seu estado inicial. Para além da gelatina, este processo trouxe à fotografia outra grande novidade: o uso de uma emulsão sensível à luz. Os processos que vimos até agora não usam emulsão; a substância sensível à luz é aplicada no final da preparação do papel ou vidro, por meio de uma banho. O uso da emulsão foi um importante passo em frente para permitir a produção industrial de chapas fotográficas, mas havia ainda um longo caminho a percorrer até se chegar à perfeição da fotografia de hoje.<sup>49</sup>



**Figura 8** - Carte de visite de uma criança, por Vincenzo Pastore. Gelatina e prata 6,5 x 10 cm. Foto: Reprodução internet.

<sup>49</sup> PAVÃO, Luis. *Conservação de colecções...* Op. Cit., pp. 38-39.

O serviço que Vincenzo Pastore ofertava em seu estúdio era muito comum à época: os retratos individuais e de família. Nesse momento a capital paulista contava com 67 estúdios e fotógrafos em atividade, onde para sobreviver e prosperar em um mercado tão crescente e acirrado que seguia o ritmo acelerado de modernização da cidade de São Paulo, era preciso ir além do comum e oferecer novas e variadas opções aos clientes.

Foi então que cresceu de forma exponencial o número de fotógrafos que começaram a proporcionar em seus estúdios cenários com adereços teatrais e poses padronizadas que representavam diferentes condições e status elevados. Isso possibilitava a quem fosse retratado, ou quisesse retratar outra pessoa, transmitir uma personalização oposta da que fosse a realidade efetiva, mesmo que esse artifício não conseguisse esconder por completo as nítidas marcas da desigualdade social em suas expressões, como na icônica fotografia feita por Alberto Henschel (figura 9).



**Figura 9** - Carte de visite, por Alberto Henschel. Gelatina e prata 6,5 x 10 cm. Foto: Reprodução internet.

A utilização de vestimentas na criação de um personagem evidencia a segmentação da sociedade perante a modernização, onde, segundo Gilda de Mello e Souza, “serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe”, e “o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo)”.<sup>50</sup>

Dentro de uma oficina fotográfica tudo estava preparado para executar um retrato. Fotógrafos e clientes passavam por um ritual que orientava todo o ato de retratar-se: normas artísticas e comerciais que regiam a forma de recepção do cliente, o diálogo preparatório para a sessão de retratos e, principalmente, o método para se compor esteticamente a imagem, obedecendo aos desejos do cliente e às suas características físicas e sociais, como altura, idade, sexo, ocupação profissional, identidade cultural. [...] A realidade é retratada mesmo quando se utiliza a cenarização, pois este artifício serve para realçar os sentimentos interiores do retratado: se, por um lado, projeta-o para uma representação fantasiosa, descolada de uma realidade imediata, por outro, está respaldada em seus sonhos e na forma que deseja ver a sua imagem representada. Fantasia e realidade são dois valores equivalentes quando se trata de arranjar elementos para que um sujeito possa elaborar a sua própria imagem.<sup>51</sup>

Ainda que Pastore utilizasse desses mesmos artifícios em suas produções de estúdio, é notável que, ao analisar alguns de seus trabalhos, o fotógrafo italiano começava a procurar novos meios de diferenciar seu ofício. Essa habilidade de perceber e instaurar uma mudança nas condições de trabalho sustentava-se na necessidade de continuar conquistando clientes e mantendo o bom funcionamento do estabelecimento, estratégia que os fotógrafos mais versados e astuciosos precisavam recorrer. Segundo Grangeiro, desde as últimas décadas do século XX

[...] percebe-se que conseguiam permanecer por mais tempo na cidade os fotógrafos que possuíam melhor estrutura, variedades de produtos conseguidos com diversas técnicas e acabamentos, aqueles que mantinham venda de álbuns de retratos, acessórios, coleções, de postais e de personagens ilustres [...] os fotógrafos que executavam apenas cartões de visita ou vistas fotográficas tinham seus dias contados.<sup>52</sup>

Nesse sentido Pastore, como um grande retratista, foi perspicaz ao idealizar um formato de revelação diferenciado que batizou de *retrato mimoso* (figura 10). “O Retrato Mimoso eram “portraits” comerciais, tendo a alta sociedade como referente, isto é, um “carte-de-visite” com a imagem do retratado em formato de losango”<sup>53</sup>, afirma o autor Atílio Avancini. Costanza Pastore, neta do

---

<sup>50</sup> MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 29.

<sup>51</sup> GRANGEIRO, Cândido D. **As artes de um negócio: no mundo da técnica da fotografia no século XIX**. Rev. bras. Hist., vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100008)>. Acesso em: 20/04/2019.

<sup>52</sup> GRANGEIRO, Cândido D. *As artes de um negócio*. 2000, *Apud*. BELTRAMIM, Fabiana. **Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p. 51.

<sup>53</sup> AVANCINI, Atílio. **Dois países sob o olhar do fotógrafo-cronista Vincenzo Pastore**. São Paulo: Revista PJ:Br, edição 05 – 1º semestre de 2005. (Mestrado)

fotógrafo, conta que esse método de revelação atraiu grande clientela e o fez ganhar muito dinheiro.<sup>54</sup>

De acordo com Kossoy,

Embora tenha sido largamente empregada como instrumento de documentação, a principal atividade desenvolvida pelos fotógrafos em todo o mundo foi o retrato; esse era efetivamente o seu ganha-pão. A expansão da fotografia foi decorrente de uma clientela que se ampliava ininterruptamente, desejosa de representação. Este modelo se repetiu na América Latina e ocorreu igualmente no Brasil.<sup>55</sup>



**Figura 10** - Retrato mimoso de duas mulheres, por Vincenzo Pastore. Gelatina e prata 6,5 x 10 cm. Foto: Reprodução internet.

A confecção dos *retratos mimosos* pode servir para evidenciar a capacidade astuta de Pastore de se adequar às circunstâncias que poderiam não ser tão favoráveis no começo de sua trajetória na cidade de São Paulo, por se tratar de um lugar ainda desconhecido para ele e sua família e a conjuntura particular de ter que garantir moradia e sustento dos mesmos.

<sup>54</sup> PASTORE, Costanza. **Costanza Pastore: depoimento**. Entrevistador: Atílio Avancini. São Paulo: residência da entrevistada, 9 de novembro de 1999. *Apud*: AVANCINI, Atílio. *Op. Cit.*

<sup>55</sup> KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico...** *Op. Cit.*, p. 24.

Como já abordado no capítulo anterior, o advento dos *carte de visites* trouxe um grande barateamento nos custos de processos de produção e consumo de imagens no mercado fotográfico. A diminuição dos grandes formatos para dimensões menores (6x9) permitia a multiplicidade de retratos em chapas únicas.

Em relação aos *retratos mimosos* de Pastore, as dimensões são ainda menores, 4x4, e em formato de losango para que pudesse ser enquadrado de forma harmoniosa o dorso e a cabeça de quem fosse retratado. Como o produto estava condicionado a se inspirar em artefatos da alta sociedade, como expõe Avancini, o *retrato mimoso* poderia atender uma demanda de clientes mais exigentes e com um poder econômico menor, mesmo que seu valor não fosse tão abaixo do que outros formatos oferecidos na época.

Para sobreviver e sustentar a família, Pastore precisou baixar o preço de sua produção. Era preciso atrair uma clientela que não queria pagar pelos suportes mais caros, como as fotominiaturas para medalhões e pingentes, por imagens em esmalte para broches nem por autocromos e platinotipias, técnicas dominadas pelo fotógrafo. Segundo Costanza, o pensamento do pai lentamente se inclinaria a realizar “o que rendia mais”.<sup>56</sup>

O custo para se obter seis unidades do *retrato mimoso* girava em torno de 4\$500 no ano de 1900, valor um pouco abaixo em comparação pelo que se cobrava referente a uma dúzia de *cartes de visite* há alguns anos. Mas para um trabalhador de fábrica que recebia um salário médio mensal em torno de 75\$000<sup>57</sup>, certamente seria um gasto um tanto oneroso.

Mas então podemos indagar; por que o *retrato mimoso* fez grande sucesso e vendeu tanto? A resposta não parece ser tão estranha e distante da nossa realidade atual: o triunfo se baseava na “novidade”. Por exemplo, é muito comum no momento presente ver pessoas endividando-se para comprar um *smartphone* de última geração, mas, que, possivelmente, será trocado em um curto espaço de tempo quando um novo modelo for lançado, mesmo que as atualizações sejam ínfimas.

Tornamo-nos não somente reféns desse imaginário distópico de “upgrades” que vem se arrastando ao longo dos anos, mas também parte daquilo que se comercializa, conforme Zygmunt Bauman considera que, “a característica mais proeminente da sociedade de consumidores – ainda que cuidadosamente disfarçada e encoberta – é a transformação dos consumidores em mercadorias”.<sup>58</sup> O estímulo ao consumo estava presente na virada do século XIX para o XX – ainda que em menor escala – sobretudo em uma cidade em processo de modernização, onde o

---

<sup>56</sup> Costanza Pastore, em entrevista a Ricardo Mendes, 1994 (Divisão de Pesquisa/Centro Cultural São Paulo). *Apud.* BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o estúdio e a rua... Op. Cit.*, p. 47.

<sup>57</sup> BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o estúdio e a rua... Op. Cit.*, p. 83.

<sup>58</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 21.

“novo” poderia apresentar significações muito maiores do que apenas o sentimento de desejo, transitando na linha tênue entre status e pertencimento.

O anseio pelo novo explica o sucesso dos retratos mimosos. A novidade não vinha, contudo, proposta no retrato em si. A moldura propunha o novo e atendia o desejo de uma clientela com clara empatia por invólucros ornamentais. Das artes gráficas, surgia todo um repertório em *art nouveau* apropriado nos suportes visuais fotográficos, que experimentavam a opção de tratamento gráfico empreendido em revistas de variedades e atualidades e em cartões-postais.<sup>59</sup>

Pastore, ao longo de suas passagens por São Paulo, praticou outras atividades para além das fotografias em seu estúdio. Fazia retratos urbanos de uma ala mais afortunada da sociedade, para serem publicados em revistas ilustradas como *A Cigarra* e *A Vida Moderna*. Por esse trabalho Pastore recebia em troca espaço para propaganda, o qual o fotógrafo utilizou, especialmente, para a divulgação e difusão do seu estúdio e dos *retratos mimosos*.<sup>60</sup>

Inspiradas em revistas européias, como a alemã *Berliner Illustrirte Zeitung* (fundada em 1890), as ilustradas brasileiras, editadas principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, tornaram-se uma das concretas expressões da modernidade via mundanidade. A fotografia aplicada fixou-se sobretudo nos aspectos promotores da sociedade industrial. Tudo foi muito bem planejado para transmitir a informação com maior objetividade e proporcionar o prazer da leitura.<sup>61</sup>

Após conseguir certo aporte financeiro, Pastore decidiu, no ano de 1914, retornar à Itália. Por lá, inaugurou em Bari, a *Fotografia Ítalo-Americana Ai Due Mondi*<sup>62</sup>, – caracterizando o processo citado por Kossoy – mas o início da Primeira Guerra Mundial foi prejudicial para os seus planos, e o fotógrafo foi obrigado a fechar as portas.<sup>63</sup> Mais uma vez em São Paulo, seguiu trabalhando em seu estúdio na Rua da Assembleia e na filial que inaugurou na Rua Direita, número 24.

É possível notar que nos primeiros anos do século XX a fotografia já ocupava então uma posição de destaque no cenário comercial da cidade de São Paulo, e a atuação profissional nesse campo era um ofício de prestígio na sociedade da capital paulista. Nesse sentido, a Rua Direita era o palco principal dessa atuação de gala, onde encontravam-se os mais importantes estúdios fotográficos da cidade.

De tal forma, é notável nesse sentido que Vincenzo Pastore encontrava-se na sua melhor condição financeira e profissional desde a sua chegada em terras brasileiras no ano de 1894.

---

<sup>59</sup> BELTRAMIM, Fabiana. **Entre o estúdio e a rua...** *Op. Cit.*, p. 88.

<sup>60</sup> AVANCINI, Atílio. **Dois países...** *Op. Cit.*

<sup>61</sup> AVANCINI, Atílio. **Apreciador da gente brasileira - o fotógrafo-cronista Vincenzo Pastore.** In: IX CELACOM - Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, 2005, São Bernardo do Campo, SP. Comunicação Digital, 2005.

<sup>62</sup> GOULART, Paulo Cezar Alves. MENDES, Ricardo. **Noticiário geral da photographia paulistana: 1839-1900.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 213.

<sup>63</sup> AVANCINI, Atílio. **Dois países...** *Op. Cit.*

Atuar em um dos espaços mais bem frequentados por consumidores da fotografia na cidade e cercado por grandes profissionais do ramo colocava Pastore em uma perspectiva de grande destaque. Segundo Fabiana Beltramim, “a inauguração do novo estúdio na rua Direita, bem localizada e destinada aos mais afortunados indica que Pastore começara a ganhar dinheiro com seus retratos mimosos”<sup>64</sup>, onde, os jornais da época anunciaram:

*Hoje será inaugurado o novo estabelecimento do sr. Pastore na rua Direita 24. A instalação elegante e os equipamentos modernos colocam a fotografia de Pastore entre as melhores de São Paulo.*<sup>65</sup>

Para além dos trabalhos nas revistas ilustradas e em seus estúdios, Vincenzo Pastore teve a sensibilidade de perceber as gritantes diferenças sociais presentes na cidade e, assim, passou a percorrer as ruas de São Paulo, possivelmente a partir dos anos de 1908, “para produzir imagens muito peculiares em gelatina/prata e formato médio de 9 x 13 cm”<sup>66</sup> de forma a documentar o cotidiano de uma camada mais marginalizada e desafortunada da sociedade paulistana.

No início do século XX São Paulo contava com algumas localidades muito bem valorizadas, como a região entre as ruas Direita, São Bento e XV de Novembro conhecida como o Triângulo Central. Além disso, ocorria um processo de expansão, onde “a criação de bairros exclusivos para a elite dirigente, assim como avenidas com iluminação elétrica e jardins para passeio público, são ideias que refletem a urbanização e modernização ocorrida na Europa”.<sup>67</sup>

Entretanto, tratava-se de um luxo fantasioso. Havia dois países diferentes em um mesmo território [...]. O discurso jornalístico [principalmente das revistas ilustradas] se construiu, mostrando apenas um dos muitos pontos de vista da realidade urbana da cidade. São evitadas, por exemplo, as fotografias conflituosas denotando a presença dos negros, dos mestiços, dos trabalhadores braçais, das crianças descalças, das mulheres mal vestidas. É a consequência de uma cidadania incipiente e do autoreconhecimento do brasileiro fundado no olhar do outro. Trata-se de um território onde o brasileiro torna-se um estrangeiro em sua própria terra.<sup>68</sup>

Essa outra atividade praticada por Pastore, semelhante, em partes, às fotografias que registravam a mudança da cidade, de Militão, veio à tona para o mundo na década de 1990 e mudou toda a história desse fotógrafo italiano que lutava para sustentar sua família longe de sua terra natal. Em contrapartida, esse valioso material trouxe para a historicidade da cidade de São Paulo novos elementos para analisar e compreender como funcionavam parte das relações sociais e do cotidiano vivido pela sociedade da época.

Às cinco horas da tarde, Pastore costumava deixar seu estúdio. Saía pelas ruas da

<sup>64</sup> BELTRAMIM, Fabiana. **Entre o estúdio e a rua...** *Op. Cit.*, p. 50.

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> FREHSE, Fraya. **Ô da rua!: o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. 452.

<sup>67</sup> PROENÇA, Caio de Carvalho. **São Paulo na década de 1920: a construção de uma cidade para as elites.** Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP – Campinas, setembro, 2012.

<sup>68</sup> AVANCINI, Atílio. **Apreciador da gente brasileira...** *Op. Cit.*



cidade, munido de sua câmera em punho para fotografar aqueles que faziam a vida de todo dia trabalhando de forma autônoma e improvisada na São Paulo de 1910. Talvez o fotógrafo, com seu espírito andante, tenha percorrido o Triângulo Central e seus arredores por um mês, dois, ou completado o ano. Sabe-se, contudo, que a sua série fotográfica, colocou-se no tempo como a sua produção mais emblemática.<sup>69</sup>

Vincenzo Pastore sempre foi um profissional que estava em constante empenho de produção e gerenciamento de seu estúdio, inclusive trabalhava aos domingos para dar conta das atividades e evitar acúmulo de trabalho, e mesmo sendo “bastante religioso e devoto fervoroso de Nossa Senhora do Carmo o fotógrafo teria solicitado autorização à Igreja para trabalhar até mesmo no dia reservado ao descanso”.<sup>70</sup> Dispor do conhecimento que Pastore – mesmo cheio de trabalho –, saía para fotografar pessoas em ruas próximas após o expediente de trabalho nos revela um indivíduo altamente curioso com os acontecimentos ao seu redor e aficionado pela fotografia.

Em uma entrevista que fiz com um dos primeiros estudiosos da vida e trabalho de Pastore, o Professor Atílio Avancini<sup>71</sup>, obtive a informação que esse trabalho de fotografia social (talvez a melhor nomenclatura para nos referirmos aqui nessa pesquisa) feito pelo fotógrafo italiano não teve, em nenhum momento, a intenção de ser algo comercial.

A importância do trabalho artístico de Pastore, reportando ao acaso as ruas de São Paulo, foi revelar as pessoas comuns, em sua maioria negros e mulatos: brasileiros pobres. Assim, desmistificou os instantâneos sugeridos pelas revistas ilustradas, enquanto representação única da vida urbana da gente brasileira.<sup>72</sup>

Para tanto é necessário entender quais eram os caminhos que despertaram tamanho interesse em Pastore para realizar esses flagrantes do cotidiano nas ruas paulistanas. Seu primeiro estúdio na rua da Assembleia ficava, naquela época, um pouco afastado do grande núcleo comercial da cidade, que estava localizado próximo ao Triângulo Central. Ao prestar serviços para as revistas ilustradas nessas áreas mais nobres de São Paulo, Pastore mergulhou em um novo mundo e pôde enxergar de perto algumas novas relações de convivência estrutural e social. Observemos o mapa abaixo:

---

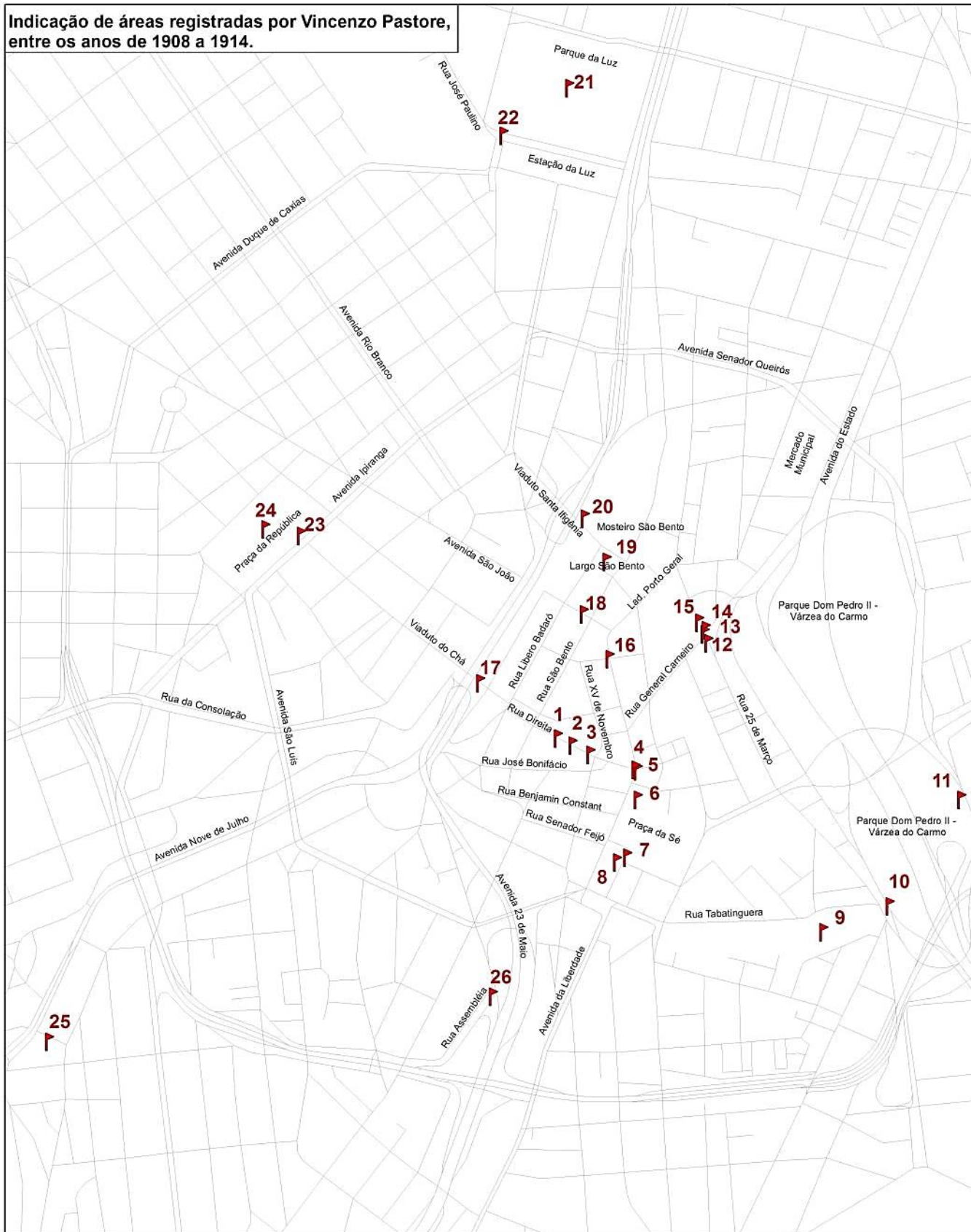
<sup>69</sup> BELTRAMIM, Fabiana. **Entre o estúdio e a rua...** *Op. Cit.*, p. 186.

<sup>70</sup> Coleção Dante Pastore. In: Caderno de Recortes. Não consta o nome do jornal anunciado, tendo sido guardado apenas o recorte do anúncio publicado em jornal. *Apud.* BELTRAMIM, Fabiana. **Entre o estúdio e a rua...** *Op. Cit.*, p. 55.



<sup>71</sup> AVANCINI, Atílio. **Atílio Avancini: depoimento.** Entrevistador: Marcelo Tanami. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

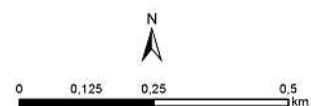
<sup>72</sup> AVANCINI, Atílio. **Dois países...** *Op. Cit.*

Indicação de áreas registradas por Vincenzo Pastore,  
entre os anos de 1908 a 1914.



## Legenda

-  Pontos das fotografias
-  Ruas



O mapa apresentado foi organizado por Felipe Scheffer Bianchetti<sup>73</sup> e mostra algumas informações muito importantes, como a visualização das localizações de ambos os estúdios de Pastore e, principalmente, o percurso onde foram feitas suas fotografias dos indivíduos menos afortunados da cidade, começando pela rua Direita conforme a indicação numérica no mapeamento.

Como já abordado anteriormente, Pastore tinha a curiosidade como uma de suas características, onde provavelmente, estaria antenado nas notícias referentes à cidade, como demolições, obras de modernização, fluxo de pessoas e zonas comerciais.



**Figura 11** - Rua Direita, por Vincenzo Pastore – 1908 circa. Gelatina e prata 11,5 x 8,1 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

---

<sup>73</sup> Fonte: Instituto Moreira Salles (2015) e Centro de Estudos de Metrópole - CEM (2014).

A foto acima (figura 11) pode ter sido uma das primeiras de Pastore nesse seu trabalho de fotografia social, feita na Rua Direita no ano de 1908, seguindo a lógica da localização e a data dos primeiros registros feitos pelo fotógrafo. Analisando a composição fotográfica da figura 11, provavelmente a captura não foi elaborada com certo planejamento, no sentido de que o fotógrafo não estava previamente posicionado e com seus equipamentos perfeitamente ajustados para a cena, como seria de costume. Essa afirmação baseia-se no fato de que o horizonte da imagem não aparece corretamente alinhado, onde a captura teve de ser feita às pressas, seguramente pelo fato de que o seu assunto principal, o bonde, estaria em movimento.



**Figura 12** – Bonde e pessoas caminhando pela calçada. Recorte da figura 11.

Mas ainda assim é possível notar na imagem a presença de transeuntes muito bem vestidos e com adereços mais requintados (figura 12). A rua e a calçada são limpas e pavimentadas e, além da presença do bonde, há um rapaz transitando de bicicleta, aparentemente transportando algo junto ao braço esquerdo. Todos esses elementos podem significar que o local seria uma área importante e frequentada por pessoas com boas condições financeiras.

Seguindo o percurso de Pastore apresentado no mapa, vemos a fotografia feita no Largo da Sé (figura 13). Nessa imagem notamos um local mais movimentado e com claras evidências da transformação que ocorria na cidade. O bonde, as edificações com mais de dois andares e as instalações públicas de eletricidade são um desses signos de progresso urbano.





**Figura 13** - Largo da Sé, por Vincenzo Pastore – 1912 circa. Gelatina e prata 24 x 30 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 14** – Fachadas de edificações e bonde. Recorte da figura 13.



**Figura 15** – Carros de aluguel, mulher andando sozinha e vendedor ambulante. Recorte da figura 13.

A figura 14, recorte da imagem do Largo da Sé, traz uma dualidade que resume de forma intrigante o trabalho de fotografia social feito por Pastore. Nela é possível observar a presença de dois mundos, ainda que de forma mais sutil. Do lado direito da foto vemos edificações com arquitetura mais elaborada, com luminárias ornamentadas e propagandas junto às fachadas e a presença de pessoas bem vestidas andando na calçada revitalizada. Na rua pavimentada, o bonde e o trilho funcionam quase como uma fronteira do lado desenvolvido. Ao lado esquerdo, as edificações contam com uma arquitetura mais simples, onde a presença das pessoas senguem a mesma tendência com vestimentas menos formais. A calçada por onde transitam é de terra batida e com pontos de deterioração.

Já na figura 15 é possível observar a presença de anúncios, de um quiosque e de carros de aluguel<sup>74</sup> como um meio de transporte alternativo na época, em meio a uma paisagem

---

<sup>74</sup> Primeiro serviço de transporte privado muito semelhante ao táxi e Uber. Eram usados carroças ou veículos motorizados para o ofício, que datam do fim do século XIX e se concentravam no Largo da Sé e no Pátio do Colégio.

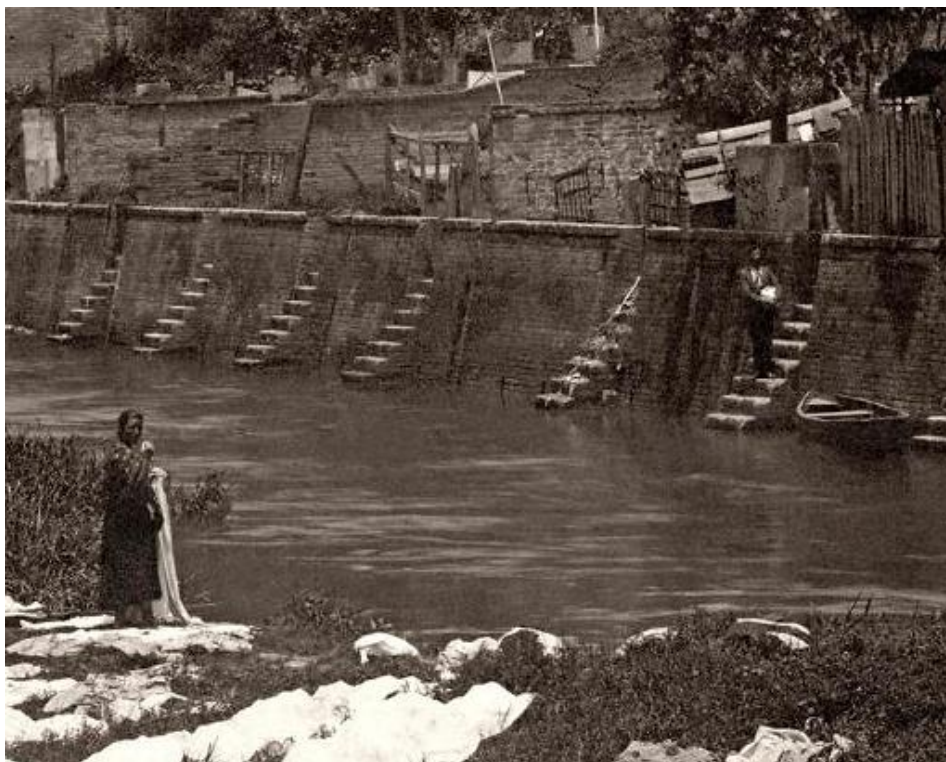


composta por grande circulação de pessoas. Os tentáculos do progresso já começavam a solidificar um novo tipo de processo de locomoção na cidade.

Por fim, nesse mesmo recorte, fica um pouco mais nítido a inconformidade entre dois mundos: junto à presença dos carros de aluguel, de uma mulher bem vestida e andando sozinha, de um senhor lendo seu jornal, e de um jovem bem arrumado próximo a um relógio de rua, há a presença de um vendedor ambulante, carregando em seus ombros dois balaies grandes, possivelmente contendo frutas ou verduras – ou até mesmo água, por conta do cuidado apresentado nos balaies tampados. O vendedor ambulante encontra-se no limite entre esses dois mundos, fazendo remeter a presença de outros mundos no tecido urbano que se transformava.



**Figura 16** - Rio Tamanduateí, Várzea do Carmo, por Vincenzo Pastore – 1910 circa. Gelatina e prata 17,1 x 23 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



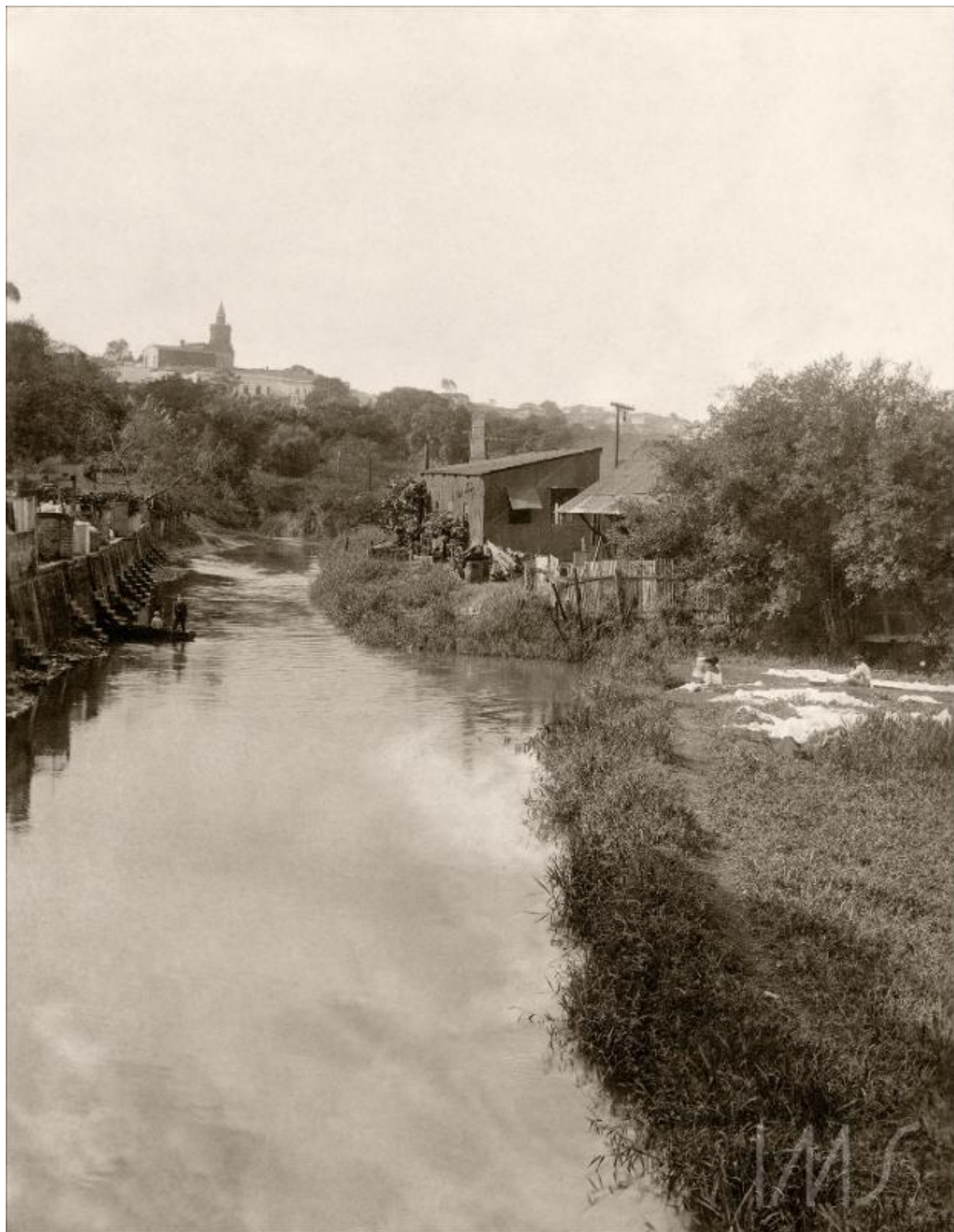
**Figura 17** - Mulher e homem nas margens do Rio Tamanduateí, recorte da figura 16.

Afastando-se ainda mais da região do Triângulo Central da cidade, Pastore registra uma mudança substancial na paisagem (figura 16). Os traços do cenário progressista do centro comercial dão lugar ao conglomerados de casas que se aglutinam nas fronteiras da indiferença, como se a metrópole estivesse de costas para uma figura humana, que em uma pequena pausa no seu ofício de lavadeira, observa com curiosidade a cena ser registrada.

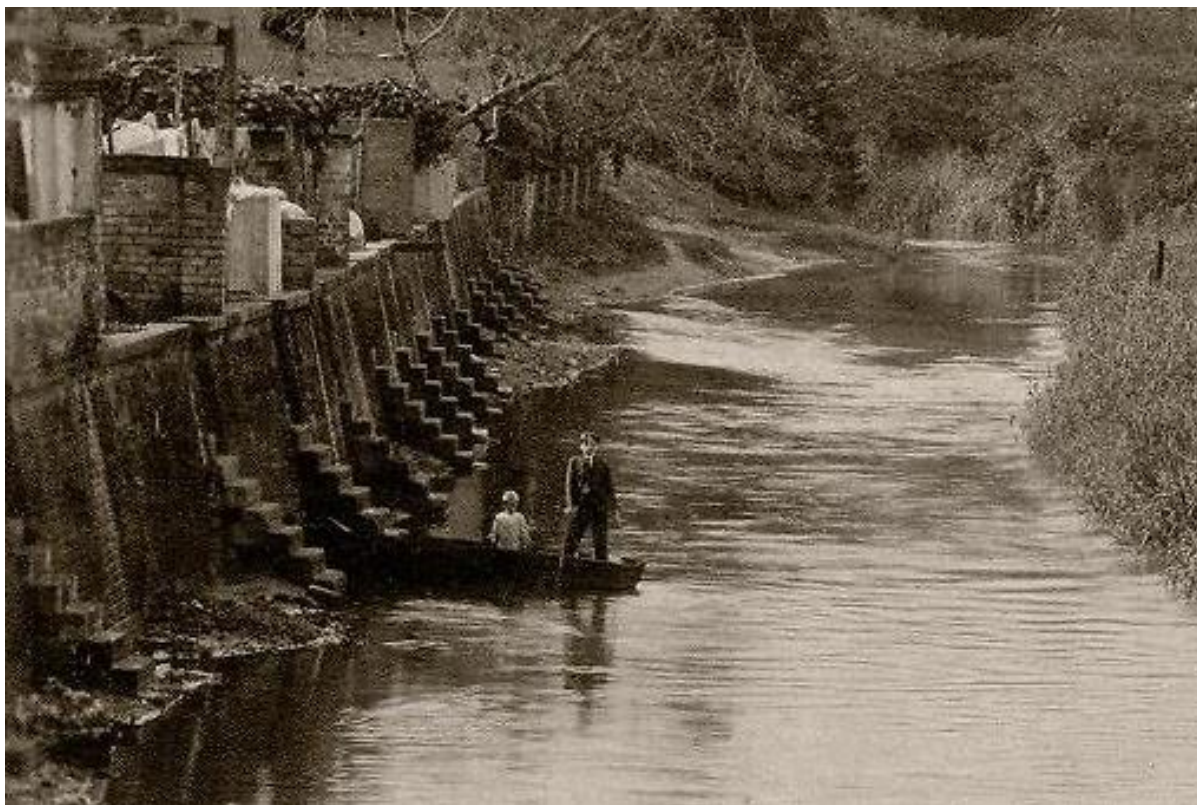
Em entrevista feita com Avancini para essa pesquisa, foi levantada a questão de que em muitos desse retratos feitos por Pastore poderia haver, de certa forma, conexão com alguma familiaridade vivida pelo fotógrafo, onde em muitas de suas fotografias registra-se “o imigrante marginalizado, retratando aquilo em que se identifica”<sup>75</sup>, conforme podemos notar nas figuras 18, 19, 20 e 23, a condição de extrema vulnerabilidade social no registro de mulheres e crianças nas margens do Rio Tamanduateí e em terrenos baldios. Já nas figuras 21 e 22, temos um registro muito interessante, em um momento mais delicado da relação no qual muitas pessoas conviviam com os tentáculos do progresso, que, nessa imagem aponta a contradição de que a prosperidade trazia benefícios para toda população, assim como na figura 23.

<sup>75</sup> AVANCINI, Atílio. **Atílio Avancini: depoimento**. Entrevistador: Marcelo Tanami. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.





**Figura 18** - Rio Tamanduateí, Várzea do Carmo, por Vincenzo Pastore – 1910 circa. Goma Bicromatada/ Pigmento 28 x 21,7 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 19** - Crianças no Rio Tamanduateí, recorte da figura 18.



**Figura 20** – Mulher e crianças nas margens do Rio Tamanduateí, recorte da figura 18.





**Figura 21** – Casario em demolição na Rua Esperança, por Vincenzo Pastore – 1912 circa. Gelatina e prata 23 x 29 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 22** - Homem solitário em meio aos escombros, recorte da figura 20.





**Figura 23** - Mulher com crianças em terreno baldio, por Vincenzo Pastore – 1912 circa. Gelatina e prata 23 x 29 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

O fotógrafo privilegiava as sociabilidades que tensionavam as novas relações citadinas: Era a experiência de desterro, a vida errante de uma leva considerável de homens e mulheres egressos da escravidão e de imigrantes campesinos buscando abrigo na cidade que atraíram o olhar de Pastore.

Desatentos por vezes, cabisbaixos e apenas aparentemente indiferentes à presença da câmera, os sujeitos sociais fotografados tornavam-se o referente principal do retrato. Na construção visual elaborada e escolhida pelo fotógrafo é clara a recusa ao rigor da pose, da encenação, da contenção.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o estúdio e a rua...* Op. Cit., p. 189.



**Figura 24** - Duas mulheres conversando próximas ao Mercado dos Caipiras, por Vincenzo Pastore – 1910 circa. Gelatina e prata 8,1 x 11,6 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

Seguindo o trajeto de Pastore chegamos em uma parte da cidade de São Paulo com forte movimentação de pessoas e mercadorias. Nas figuras 23 e 24 percebemos “um fotógrafo que rastreou ações e incursões de muitas mulheres frente às contingências de sobrevivência”<sup>77</sup>. Nessas imagens, as mulheres não traziam boas vestimentas e acessórios como calçado ou chapéu tal qual a mulher que vinha pela praça na figura 15, mas também estavam em chão de terra batida conversando, gesticulando, enfrentando a labuta sozinhas e sem a presença de homens. São condições cotidianas captadas por um olhar jornalístico, mas sem se distanciar da bagagem artística trazida da Europa<sup>78</sup>, com uma técnica impecável de enquadramento e composição de imagem.

A junção do fotojornalismo com o aspecto artístico resultam em fotografias com vida, com movimentos, onde as ações e relações humanas indicam características sociais através do enfoque de seus protagonistas<sup>79</sup> (figura 25), muito diferentes dos retratos estáticos feitos em estúdios. Pastore parece criar uma grande afeição e deslumbramento pela força de trabalho de quem lutava para sobreviver em uma cidade que dava as costas para os mais desprovidos.

<sup>77</sup> *Idem*, p.195.

<sup>78</sup> AVANCINI, Atílio. **Atílio Avancini: depoimento**. Entrevistador: Marcelo Tanami. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

<sup>79</sup> FREHSE, Fraya. **Ô da rua!...** *Op. Cit.*, p. 455.



**Figura 25** - Comércio de frutas no Mercado dos Caipiras, por Vincenzo Pastore –1910 circa. Gelatina e prata 11,8 x 8 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 26** - Meninos engraxates, por Vincenzo Pastore –1910 circa. Gelatina e prata 11 x 8,2 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.





***Figura 27*** – Mulher de costas conversa com homem, por Vincenzo Pastore –1910 circa. Gelatina e prata 11,5 x 8,1 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



***Figura 28*** - Vendedora de galinha, por Vincenzo Pastore –1910 circa. Gelatina e prata 12,2 x 8 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 29** - Vendedor de vassouras em rua do centro da cidade, por Vincenzo Pastore –1910 circa. Gelatina e prata 11,1 x 8,2 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

A Estação da Luz configurava-se com a principal porta de entrada de indivíduos na cidade de São Paulo. Eram pessoas “saídos do campo, da violência da escravidão, ou da pátria que lhes negava sorte e acesso à terra [...] tais grupos reconstruíram suas existências na capital paulista que os acolhia em experiências desafiadoras e pouco favoráveis”<sup>80</sup>. Muito mais distante do Triângulo Central do que outras regiões visitadas por Pastore, a Estação da Luz certamente foi um local de grande apreço para o fotógrafo seguir realizando suas capturas.

---

<sup>80</sup> BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o estúdio e a rua...* Op. Cit., p. 191.





**Figura 30** - Ferrovário lendo jornal, cercado por carregadores de malas, em frente à Estação da Luz, por Vincenzo Pastore –1910 circa. Gelatina e prata 11,5 x 8,1 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 31** - Pequenos prestadores de serviço jogando bola de gude, em frente à estação da Luz, por Vincenzo Pastore. Gelatina e prata –1910 circa. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 32** - Garotos engraxates em frente à estação da Luz, por Vincenzo Pastore –1910 circa. Gelatina e prata 11,5 x 8 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

Nas três imagens acima (figuras 21, 22 e 23) as fotografias de Pastore estão relacionadas com o intervalo na jornada de trabalho. Esses trabalhadores, dentre eles, muitas crianças, praticavam atividades pertinentes à chegada de novos indivíduos na cidade. Eram os primeiros rostos testemunhados por quem chegava em São Paulo. Não obstante, a região da Estação da Luz possuía uma infraestrutura muito superior referente a de outros locais mais afastados da extensão central.

Pastore trouxe o protagonismo para essa gente esquecida nas bordas fronteiriças da cidade. Para o fotógrafo, nesse trabalho específico, não havia importância nos grandes barões do café, ou nas obras imponentes que transformavam São Paulo.

É do anonimato das ruas que saem as personagens mais significativas de Pastore, uma sucessão de protagonistas em cujos rostos ele vai esculpindo a própria expressão dos movimentos da urbe: imigrantes chegando para juntar-se aos mulatos e caipiras, aos brancos pobres e às negras de ganho com seus tabuleiros, cruzando o caminho dos senhores de pouca posse e das mulheres humildes, garantindo fora de casa o sustento diário da família. Sem falar dos que apareciam na vila vindos “desses fundos de São Paulo [...]”.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> PRADO, Antonio Arnoni. **Últimas imagens do Império**. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Na rua: Vincenzo Pastore. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p.10.

Graças ao riquíssimo material que ficou guardado durante anos em uma caixa de charuto, um conjunto de 137 fotografias, a história da São Paulo do início do século XX ganhou novos capítulos, possibilitando o surgimento de novas perspectivas e interpretações de como as pessoas daquela época se colocavam na cidade e, sobretudo, tornou aparente uma vasta camada da sociedade que antes não eram visíveis.

*Os 'snapshots' não foram produzidos para ganhar dinheiro. Ampliados com retalhos de papel fotográfico, em tamanhos variados, por minha avó Elvira, foram vistos pela família como curiosidades artísticas - não sabiam o que significavam. Assim, ficaram com a filha caçula, minha mãe Eleonora, porque não tinham valor. Depois da morte de meus pais, recebi 137 imagens, sem os respectivos negativos. E veio à minha lembrança as falas de meu pai: 'seu avô foi um grande fotógrafo e a grandeza dele foi saber apreciar o povo'. Bem, guardei as imagens numa caixa de charutos, tamanho 30 x 40 cm, com um umidificador, pois os papéis fotográficos, já muito secos, estavam enrolando. Estava consciente do seu valor, confirmado pelo curador do Departamento de Fotografia da Yale University. Assim, doei-os ao Instituto Moreira Salles para que esta fundação brasileira pudesse melhor acondicioná-los. E, principalmente, ter a oportunidade de trazer o nome de meu avô à tona.<sup>82</sup>*

Não podemos afirmar com total certeza os motivos exatos que levaram o fotógrafo a se dedicar a essa realização, mas é possível imaginar que essa jornada só pôde ser executada graças aos avanços das metodologias e nos processos de produção da fotografia. Pastore firmou-se no ofício como um grande fotógrafo de estúdio, onde seus instrumentos de trabalho eram “fixos”, apoiados em tripé e sem grandes movimentações.

A partir do momento em que Pastore deixa o estúdio e parte para fazer retratos nas ruas de São Paulo, em constante movimento, esse tipo de material utilizado em estúdio seria inviável e tornaria essa atividade muito trabalhosa e com pouca liberdade de composição de técnicas do fotojornalismo. Naquele momento, seu trabalho de fotografia social se deu em virtude dos avanços tecnológicos que permitiram a diminuição no tamanho e no peso das câmeras, dando mais emancipação para grandes deslocamentos e, também, certa invisibilidade perante aos retratados em flagrantes.

Através de seu ofício e sensibilidade em retratar as nuances de uma grande metrópole, Vincenzo Pastore contribuiu significativamente com a produção da história da cidade de São Paulo do início do século XX, onde “seu trabalho imagético, comparado ao cenário visual da fotografia de imprensa brasileira, descortinou a idéia de uma sociedade desigual na qual a discriminação era aceita sem disfarces.”<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> VARANI, Flávio. **Flávio Varani: depoimento**. Entrevistador: Atílio Avancini. São Paulo: residência do entrevistado, 22 agosto 1999. Apud: AVANCINI, Atílio. *Op. Cit.*

<sup>83</sup> AVANCINI, Atílio. **Dois países...** *Op. Cit.*

### **CAPÍTULO 3: Guilherme Gaensly: a cidade e os cartões postais.**

O crescimento demográfico resultante do intenso fluxo imigratório na capital paulista na virada do século XIX para o século XX representou uma nova forma de expansão e desenvolvimento que, anteriormente, era conhecido por todo estado de São Paulo pelo advento da produção agrícola das fazendas de café e da ampliação das estradas de ferro.

Ao mesmo tempo em que a produção cafeeira crescia e as ferrovias se multiplicavam, o crescimento populacional acompanhava tal expansão. A necessidade de um maior contingente de mão-de-obra para a lavoura leva os cafeicultores a exercerem uma política de incentivo à imigração, sendo os imigrantes parcela importante da mão-de-obra das fazendas de café.<sup>84</sup>

Dessa forma, “o período que compreende as duas últimas décadas do século XIX e o início do século XX marca o fortalecimento no estado de São Paulo do trinômio: cultura cafeeira, expansão ferroviária e crescimento populacional (imigração).”<sup>85</sup>

A grande transformação que ocorreu na cidade de São Paulo nesse mesmo período apresentou um novo cenário, que, além do grande aumento populacional devido aos imigrantes vindos de outros países, também aportavam na capital paulista outros estrangeiros vindos do interior do Estado, em busca de novas oportunidades de trabalho na cidade.

O colono estava livre para mudar-se para onde quisesse, uma vez cumprida suas obrigações, pois não possuía terras. Caso ficasse descontente com a vida de fazenda ou tivesse provindo de área urbana na Europa, bem poderia estar inclinado a mudar-se para as cidades. E à medida que aumentava a disparidade entre as oportunidades rurais e as urbanas, cada vez mais pronunciada se tornava esta tendência.<sup>86</sup>

Fundamentando nesse argumento e expondo essa decorrência em números, podemos apontar que, entre os anos de 1890 e 1900, a quantidade de indústrias ou fábricas em terras paulistas passou de 21 para 39 unidades<sup>87</sup>, no passo que a população passou de, aproximadamente, 65.000 para cerca de 240.000 habitantes<sup>88</sup>, onde, em sua grande maioria, advinham do grande fluxo imigratório de estrangeiros, sobretudo oriundos da Itália (conforme podemos ver no gráfico a seguir). Para além da atuação da mão de obra desses personagens nas indústrias da capital paulista, a colônia italiana forjou fortemente nichos culturais pelos cantos da cidade miscigenada.

---

<sup>84</sup> CARVALHO, Diego Francisco de. **Café, ferrovias e crescimento populacional: o florescimento da região noroeste paulista**. São Paulo, Revista Histórica da APESP, edição nº 27 de novembro de 2007.

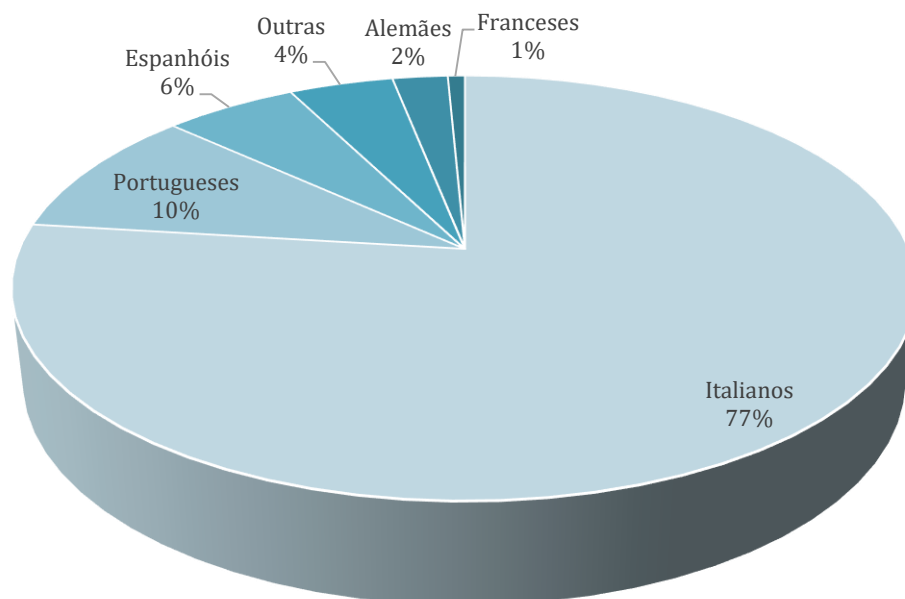
<sup>85</sup> *Idem*.

<sup>86</sup> MORSE, Richard M. **Formação histórica de São Paulo (de comunidade à metrópole)**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970, p.239.

<sup>87</sup> PETRONE, Pasquale. **A cidade de São Paulo no século XX**. São Paulo: Revista de História, v. 10, n. 21-22, 1955, p. 127.

<sup>88</sup> Ver capítulo 1, p. 9.

**Relação de nacionalidades de imigrantes que desembarcaram no Porto de Santos entre os anos de 1882 a 1891 (num total de 263.196 entradas)<sup>89</sup>**



Conforme abordado nos capítulos anteriores, o desenvolvimento populacional em São Paulo foi um fator decisivo para a prosperidade da fotografia, que cresceu em áreas urbanas e com um amplo mercado de consumo. Não é difícil de se imaginar então que outros segmentos de fornecimento de serviços estivessem de olho nesse atraente mercado. Seguindo esse ritmo modernização dos espaços públicos, e tendo que lidar com o deslocamento de uma inédita massa urbana pela cidade, a capital paulista ganhou novos personagens que elevariam seu patamar para uma desenvolvida metrópole.

Esse conjunto de fatores implica uma alteração das funções do espaço urbano em favor de um maior controle e racionalização, esta mediada, em boa parte, pela introdução dos modernos equipamentos de infra-estrutura urbana, pelas novas ruas e bairros que vão sendo rasgados por um território definitivamente alcançado pela especulação imobiliária.<sup>90</sup>

Na virada do século uma empresa canadense aportou em terras paulistas com a finalidade de empreender e desenvolver os serviços de iluminação pública, o fornecimento de energia elétrica e o transportes por tração elétrica, pois a cidade já contava com a circulação dos chamados “bondes”, transporte coletivo movido por tração animal, pelas ruas centrais. De

<sup>89</sup> MOTA, Paula de Brito. **A cidade de São Paulo de 1870 a 1930: café, imigrantes, ferrovia, indústria**. Campinas: PUC-Campinas, 2007, p. 58.

<sup>90</sup> FREHSE, Fraya. **Cartões postais paulistanos da virada do século XX: problematizando a São Paulo “moderna”**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 6, n. 13, jun. 2000, p. 128.

tal modo, a *São Paulo Tramway, Light and Power Company Limited* foi um desses personagens responsáveis pela grande modernização da cidade de São Paulo.

[...] a São Paulo Railway, Light and Power Company Limited, criada na cidade de Toronto, Canadá, em 7 de abril de 1899, e autorizada a funcionar no Brasil pelo Decreto nº 3.349, de 17 de julho do mesmo ano. Em 13 de dezembro, a São Paulo Light teve sua denominação alterada para São Paulo Tramway, Light and Power Company Limited.<sup>91</sup>

#### Segundo Décio Amadio,

A Light tornou-se um instrumento decisivo na expansão da cidade, já que as linhas de bondes elétricos promoveram mudanças na acessibilidade intra-urbana, o que significou também a alteração no valor do solo, que foi apropriado pelo mercado imobiliário. Como passou a ser a única detentora da distribuição de energia, gás e telefonia, além dos transportes, a troca de favores e os vínculos com os negócios imobiliários na cidade se mostraram presentes desde o início da atuação daquela empresa [...].

Um procedimento permanente da Light foi a contínua incorporação de outras companhias, com quem disputava litígios a respeito das concessões públicas: em 1900 comprou a Cia. de Água e Luz do Estado de São Paulo, que contava apenas com dois geradores a vapor na rua Araújo; em 1901 comprou a Viação Paulista e a Cia. Carris de Ferro, em 1914 a Cia. Telefônica e depois de vários anos de disputas, adquiriu a San Paulo Gás Co. Ltda.<sup>92</sup>

Para registrar em imagens suas grandes obras na malha urbana da cidade de São Paulo, a Light buscou então contratar algum fotógrafo com certa experiência nesse tipo de abordagem. Guilherme Gaensly (1843-1928), fotógrafo de origem suíça, da região de Wellhausen, foi o escolhido.

Wilhelm Gaensly chegou ao Brasil ainda criança, junto com sua família, no ano de 1848, desembarcando na capital do estado da Bahia, Salvador. Caçula de três filhos ganhou a alcunha de Guilherme e tinha apenas 5 anos de idade quando aportou no litoral baiano, proveniente da Suíça, com sua mãe Ana Barbara e seus dois irmãos mais velhos, Ferdinand e Frederick, ambos com 11 e 10 anos, respectivamente.

Seu pai, Jacob Heindrich Gaensly desembarcou no Brasil um pouco antes, em 1843, com a missão de buscar uma nova realidade financeira para a família. Na Bahia, fundou uma importadora de tecidos e exportadora de algodão com a alcunha de *J. H. Gaensly & Comp.*

O patriarca da família Gaensly obteve grande êxito nessa empreitada, onde prosperou e alcançou certo prestígio no ramo. Mas entre os anos de 1861 e 1862 a *J. H. Gaensly & Comp* teve que fechar as portas. Como se não bastasse, Jacob Heindrich veio a falecer no ano de 1868.

---

<sup>91</sup> CORRÊA, Maria Letícia. **Light**. In: Alzira Alves de Abreu. (Org.). *Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República: 1889-1930*. Rio de Janeiro: FGV - Editora do CPDOC, 2015, v. 1, p. 1-6.

<sup>92</sup> AMADIO, Décio. **Desenho urbano e bairros centrais de São Paulo: um estudo sobre a formação e transformação do Brás, Bom Retiro e Pari**. São Paulo: Tese de Doutorado, FAU-USP, 2004, p. 53.

Nesse momento, Guilherme Gaensly provavelmente já dava os seus primeiros passos no ofício da fotografia.<sup>93</sup>

Wilhelm deve ter iniciado sua formação como fotógrafo em meados da década de 1860 com pouco mais de 20 anos. Qual o motivo que levou a escolha dessa ocupação é algo a desvendar. Talvez a falência da firma da qual seu pai era um dos diretores e a percepção das oportunidades abertas à nova profissão tenham agido como vetores conjugados.<sup>94</sup>

Nesse contexto, a cidade de Salvador, assim como São Paulo, obteve um grande aumento populacional, passando dos 50 mil habitantes em 1850 para cerca de 129 mil habitantes em 1872, muito por conta do movimento comercial comum em grandes centros litorâneos. Em termos de comparação referente ao desenvolvimento habitacional, nesse momento Salvador estava atrás apenas da capital do Império, Rio de Janeiro. Como vimos anteriormente, configura-se assim um cenário muito favorável para as atividades fotográficas.

A situação financeira da família Gaensly pôde ter contribuído para a formação de Guilherme como fotógrafo, onde é possível imaginar que os filhos não precisassem trabalhar no mesmo ofício que o pai, e ainda teriam a oportunidade de instruir-se nos melhores colégios. Esse panorama fica evidente pelo fato de Guilherme ter conquistado a grande chance de estudar e aprender as técnicas e os segredos das atividades fotográficas no ateliê do principal retratista da Bahia, o renomado Alberto Henschel.

Três anos após a morte de seu pai, em 1871, Guilherme Gaensly abriu seu próprio estúdio fotográfico em Salvador, no Largo do Theatro, número 1, atuando com muito vigor e sucesso onde afirmava com muito orgulho por ter montado seu estabelecimento com muito gosto e com

[...] instrumentos, mobílias, fundos de decoração (que) haviam sido pessoalmente escolhidos em sua última viagem à Europa, ocasião em que visitava “os maiores estabelecimentos desse gênero”. Naquela altura já se gabava: declarava ter “a maior coleção de vistas da Bahia”. Em 1883 divulgava, entre outras especialidades, a de reproduzir “para qualquer tamanho” originais mesmo que “estejam bastante estragados”; promovia também um “moderníssimo aparelho solar [...] para retratos do natural, grande formato”, além de *cartes de visite* e “photographies de diversos pontos da cidade”.<sup>95</sup>

No ano de 1882, Gaensly e seu cunhado, Rodolpho Lindemann, abriram um estúdio em sociedade, a *Gaensly & Lindemann*, localizado no Largo Castro Alves, número 92 (figura 33).

---

<sup>93</sup> **Gaensly na Bahia: a terra e o homem.** Artigo com versão final corrigida por Ricardo Mendes em 10.01.2014, p. 18. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/download/gaensly-na-bahia-2014.pdf>>. Acesso em: 22.05.2019.

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> KOSSOY, Boris. *Apud*: COSAC NAIFY & CASA DA IMAGEM. **Guilherme Gaensly.** Textos de Boris Kossoy, Rubens Fernandes Junior e Hugo Segawa; comentários das imagens Henrique Siqueira. São Paulo: CosacNaify, 2011, p. 13.



Vale ressaltar que Rodolpho se casara com Alaine Gaensly (esta já nascida no Brasil) somente em 1888. O prestígio alcançado por esse novo empreendimento foi tanto que após dois anos, em 1894, decidiram abrir uma filial do estúdio na crescente cidade de São Paulo, onde Gaensly seria o responsável por administrar o local.



**Figura 33** - Verso de carte de visite da Photographia Gaensly Lindemann, 1890 circa. Foto: Brasileira Fotográfica.

De acordo com Kossoy,

Foi nos primeiros anos da década de 1890 que Gaensly começou a se interessar por São Paulo, a essa altura um campo promissor para a atividade fotográfica por causa do crescimento urbano, comercial e populacional decorrente da economia cafeeira. Em pouco tempo, o estabelecimento paulista já era o mais importante da cidade. Apesar de ter se transferido para São Paulo, Gaensly manteve a tradicional casa da Bahia (dirigida pelo sócio Lindemann). A firma Gaensly & Lindemann era proprietária, portanto, dos dois estúdios; em ambos se executavam retratos e trabalhos de documentação. É de se imaginar que as vistas de São Paulo produzidas durante os anos 1890 sejam de autoria exclusiva de Gaensly, apesar de a marca Gaensly & Lindemann, em geral, estar impressa nelas. O mesmo ocorreu em relação às vistas da Bahia e Pernambuco desta época, que são de autoria de Lindemann.<sup>96</sup>

Ainda segundo Kossoy, sua atividade na fotografia pode ser dividida em dois períodos: o primeiro, na capital baiana, onde se estabeleceu como fotógrafo e praticou o ofício por duas

<sup>96</sup> *Idem*, pp. 13-14.



décadas; o segundo, a partir da década de 1890, quando mudou-se para São Paulo, onde praticou a atividade até meados de 1920. “Em ambos os períodos dedicou-se ao retrato de estúdio e à documentação de edifícios e logradouros urbanos, ao acompanhamento de obras públicas e às paisagens rurais e da natureza”.<sup>97</sup>

Como citado acima, em São Paulo, Gaensly passou a se dedicar a atividades para fins de registro de belas vistas urbanas, “produzindo importantes registros da cidade que eram vendidos como fotos em papel albuminado e colotipias impressas na Suíça, comercializadas em álbuns”<sup>98</sup> e com trabalhos muito bem reconhecidos, como a “série sobre a chegada dos imigrantes italianos ao porto de Santos e à cidade de São Paulo é admirável”<sup>99</sup>.

De tal modo, o olhar e as técnicas de Gaensly não passou despercebido pelas autoridades políticas paulistas, que contrataram os serviços do fotógrafo registrar e documentar cenas de seu desenvolvimento.

Deve-se também à Gaensly a sistemática documentação de fazendas do interior, com suas habitações, plantio de café, colheita, beneficiamento, ensacamento e transporte pela estrada de ferro até o porto de Santos para exportação. O fotógrafo esteve comissionado pelo governo do Estado, o que de comprova pelas importâncias que recebeu da Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas.<sup>100</sup> (Figuras 34, 35, 36 e 37)



**Figura 34** - Colheita de café, por Guilherme Gaensly – 1900 circa. Colotipia: 22,0 cm x 27,5 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>98</sup> GUILHERME GAENSLY. In: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/guilherme-gaensly/>>. Acesso em: 22.05.2019.

<sup>99</sup> *Idem*.

<sup>100</sup> KOSSOY, Boris. *Apud*: COSAC NAIFY & CASA DA IMAGEM. **Guilherme Gaensly... Op. Cit.**, p. 15.



**Figura 35** - Colheita de café, por Guilherme Gaensly – 1902 circa. Colotipia: 21,9 x 28,2 cm. Foto: Biblioteca nacional.



**Figura 36** – Terreiro com café, por Guilherme Gaensly – 1902 circa. Colotipia: 21,9 x 28,1 cm. Foto: Biblioteca Nacional.





**Figura 37** – Cafezal novo, por Guilherme Gaensly – 1902 circa. Colotipia: 22 x 28,2 cm. Foto: Biblioteca Nacional.

Com uma carreira tão sólida e próspera, imaginamos que não tenha sido uma tarefa muito difícil para a *São Paulo Tramway Light and Power Company* quando pensou em Guilherme Gaensly ao ter que escolher um fotógrafo experiente para documentar suas obras de modernização nas vias públicas da cidade de São Paulo, visando manter os acionistas informados sobre como os recursos eram aplicados.<sup>101</sup>

Sendo assim, em 1899, Gaensly foi contratado como fotógrafo oficial pela companhia, exercendo a função até meados de 1925. Nesse período o fotógrafo encontra o seu apogeu na capital paulista, contando com dois grandes estúdios fotográficos tradicionais e enorme prestígio em seu ofício, sendo considerado hoje, um dos principais autores das imagens da cidade no início do século XX.

Nas suas contribuições para a *São Paulo Tramway Light and Power Company*, o fotógrafo faz-se da utilização de técnicas e possivelmente com apoio de certos instrumentos para capturar suas vistas, sempre com o olhar direcionado propositalmente para o assunto a ser abordado em questão, que na figura 38, são os postes de energia elétrica.

---

<sup>101</sup> FERNANDES JUNIOR. Rubens. *Apud*: COSAC NAIFY & CASA DA IMAGEM. **Guilherme Gaensly...** *Op. Cit.*, p. 58.

Sobre as prestações de serviço e técnicas utilizadas pelo fotógrafo, Sérgio Burgi afirma que Gaensly

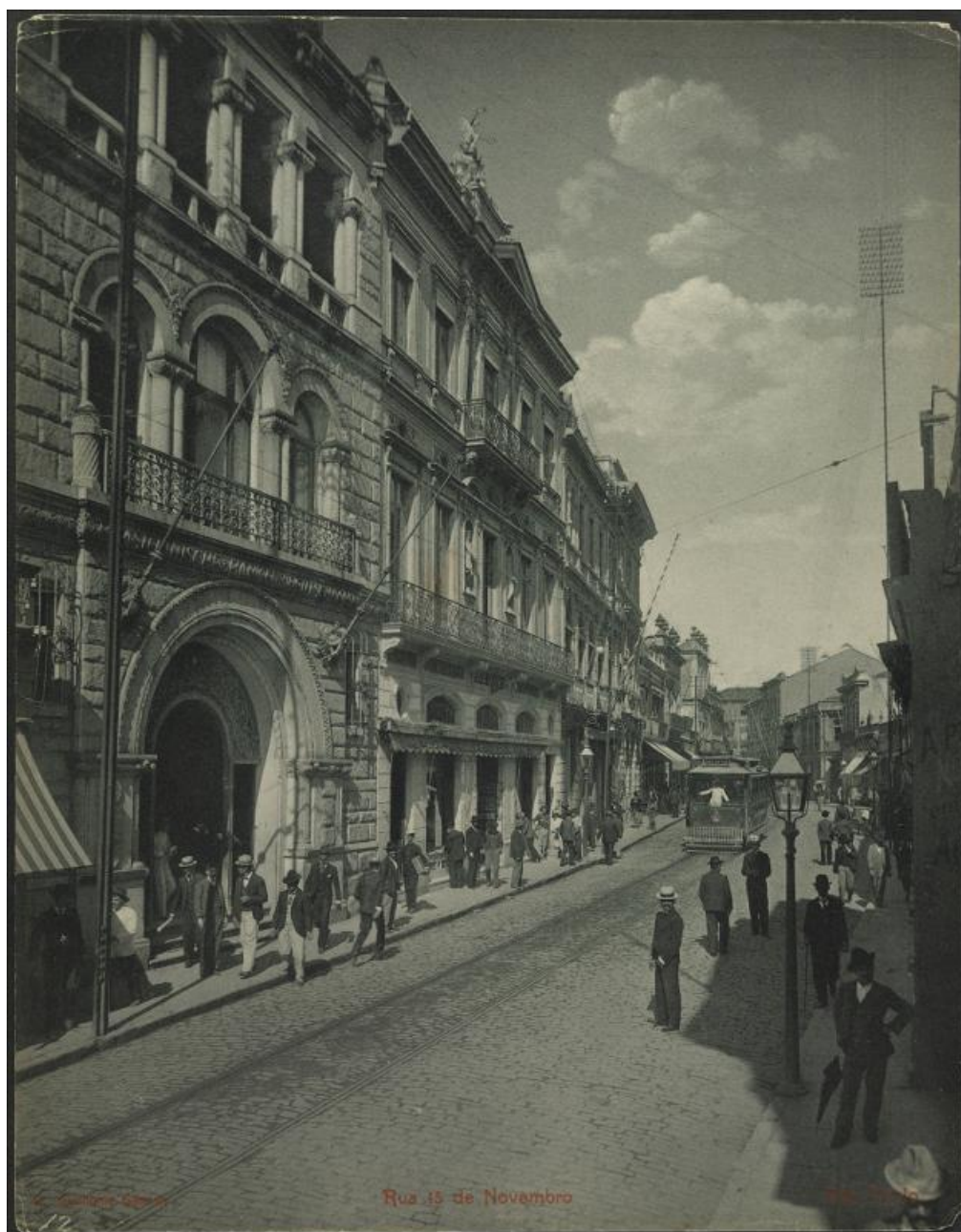
[...] é um fotógrafo originário do período heroico da fotografia, e sua produção é marcada por um forte rigor técnico e formal dos negativos de vidro de colódio úmido e das cópias produzidas em papel albuminado [...]. A forte influência da fotografia do século XIX não impediu que Gaensly trabalhasse com novos materiais muito mais sensíveis e rápidos (negativos de gelatina e prata) na virada para o século XX. Porém, o fotógrafo não abandonou o suporte vidro e o grande formato, características estas que conferiam à documentação realizada para a Light seu elevado padrão de qualidade.<sup>102</sup>



**Figura 38** - Rua 15 de Novembro, por Guilherme Gaensly – 1905 circa. Gelatina e prata: 15 x 11,6 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

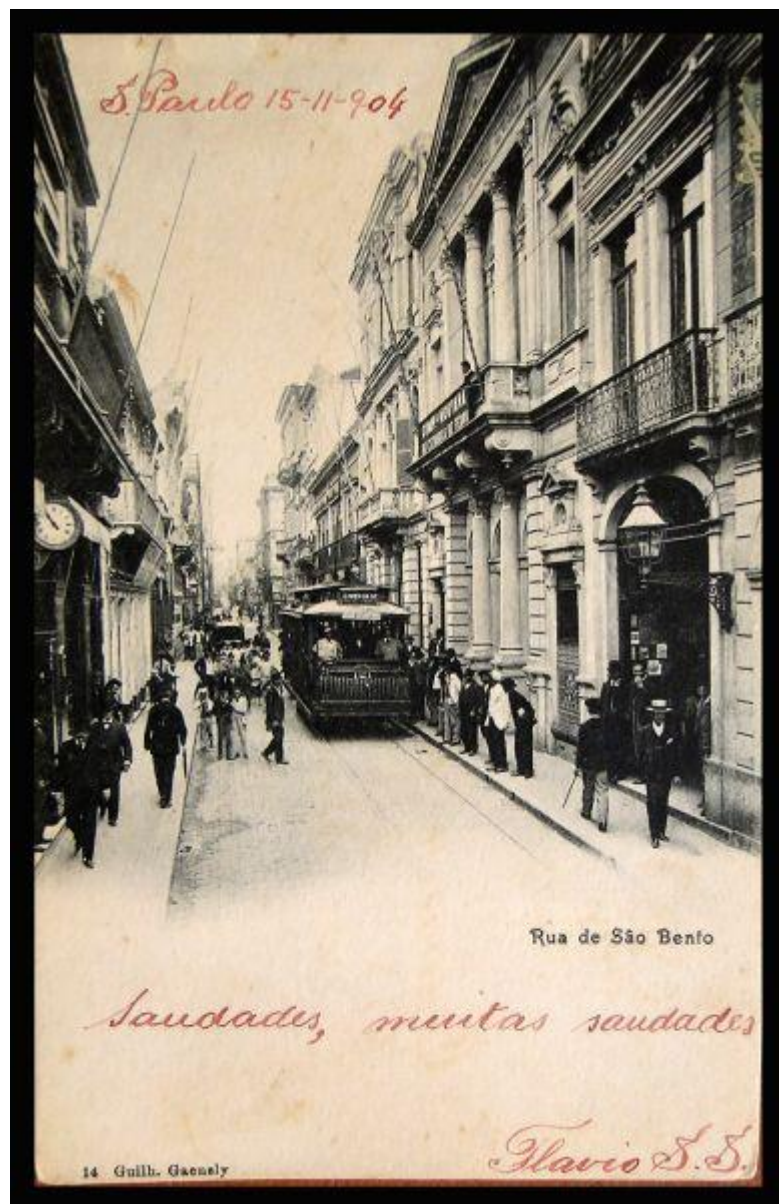
<sup>102</sup> BURGI, Sérgio; DIETRICH, Ana Maria. *As marcas do passado*. In: **Gaensly: imagens de São Paulo no acervo da Light, 1899-1925**. São Paulo, Fundação do Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2000, p. 79.

Nessa fotografia podemos notar que o campo de visão de Gaensly encontra-se um pouco acima das pessoas que estão na rua, dando a sensação de que o fotógrafo esteja em um lugar alto, como um bonde ou um outro tipo de meio de tração (por estar centralizado com a via). Seja qual for o suporte utilizado para elevar-se perante aos objetos da cena, é conclusivo que houve certa organização prévia e disponibilização de recursos para a composição da referida imagem.



**Figura 39** - Rua 15 de Novembro, por Guilherme Gaensly – 1902 circa. Colotipia: 28,2 x 22 cm. Foto: Biblioteca Nacional.



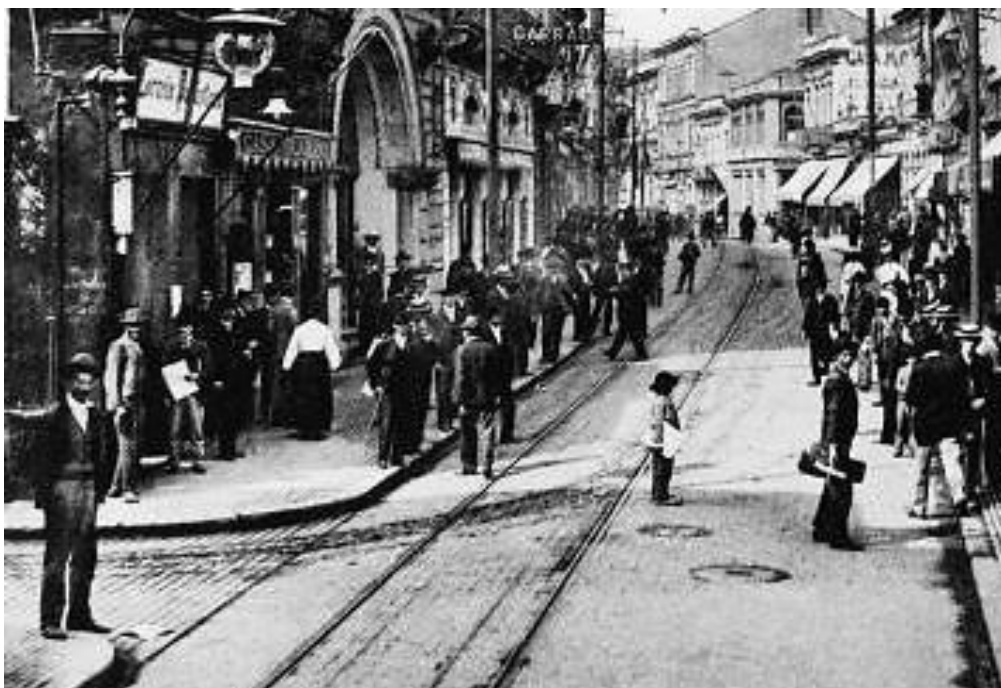


**Figura 40** - Rua São Bento, por Guilherme Gaensly – 1902 circa. Colotipia: 28,2 x 22,4 cm. Foto: Biblioteca Nacional.

Em ambas as imagens podemos ver que além de registrar o progresso das novas construções por outras partes das cidades, Gaensly percorreu também a parte central da cidade, fotografando o que parecia ser o cotidiano das pessoas que por ali transitavam, mas não deixando de destacar os melhoramentos decorrente das intervenções da *São Paulo Tramway Light and Power Company*.

As edificações continuam ostentando o seu charme, mas agora na companhia de postes de eletricidade elevados. Na figura 40, apesar do grande fluxo de pessoas na composição, parece haver também uma harmonia em toda a cena, com indivíduos muito bem vestidos, juntamente com o bonde, o poste de luz ornamentado, e o mesmo tom de luz nas edificações, na rua e no céu; tudo em constituição de uma atmosfera da rotina de uma grande cidade.

Outra indicação sobre o campo de visão elevado do fotógrafo se dá por conta de algumas pessoas que olham diretamente para o fotógrafo, com expressões de curiosidade. Isso porque nas figuras 41, 42 e 43, como podemos notar, parece haver algum tipo de estrutura montada, como um andaime ou um palco, que chama a atenção dessas pessoas.



**Figura 41** - Recorte da figura 38.



**Figura 42** - Recorte da figura 39.



**Figura 43** - Recorte da figura 40.

Para além dos trabalhos documentais pautados pelos contratos com órgãos oficiais, “as fotografias de Gaensly se inserem na proposta ideológica das elites da época, que era apresentar nacional e internacionalmente uma imagem europeizante e moderna da cidade”<sup>103</sup> e por isso, seu trabalho esteve muito ligado aos cartões postais, que “foi objeto de uma das modas mais difundidas e fascinantes em todo o mundo, desde a passagem do século até os finais da década de 1920”.<sup>104</sup>

Originado na Europa do início dos anos 1870, a partir de iniciativas oficiais voltadas para o desenvolvimento de um meio de correspondência postal rápido e barato, nos seus primórdios o cartão postal conta com uma estrutura muito simples. Constitui-se num pedaço de cartolina desprovido de qualquer imagem. A partir da década de 1890, contudo, espalha-se pelo mundo todo com um layout novo – “moderno”. No mínimo desde o advento do negativo fotográfico e das possibilidades técnicas de ampliação e de reprodução de cópias em papel, o que caracteriza o postal é, de forma cada vez mais intensa, a imagem fotográfica nele presente.<sup>105</sup>

Em São Paulo, esse tipo de comunicação oriunda dos cartões postais deu-se no final do século XIX, buscando atender um novo nicho de consumidores da cidade, os imigrantes

<sup>103</sup> KOSSOY, Boris. *Apud: COSAC NAIFY & CASA DA IMAGEM. Guilherme Gaensly... Op. Cit.*, p. 15.

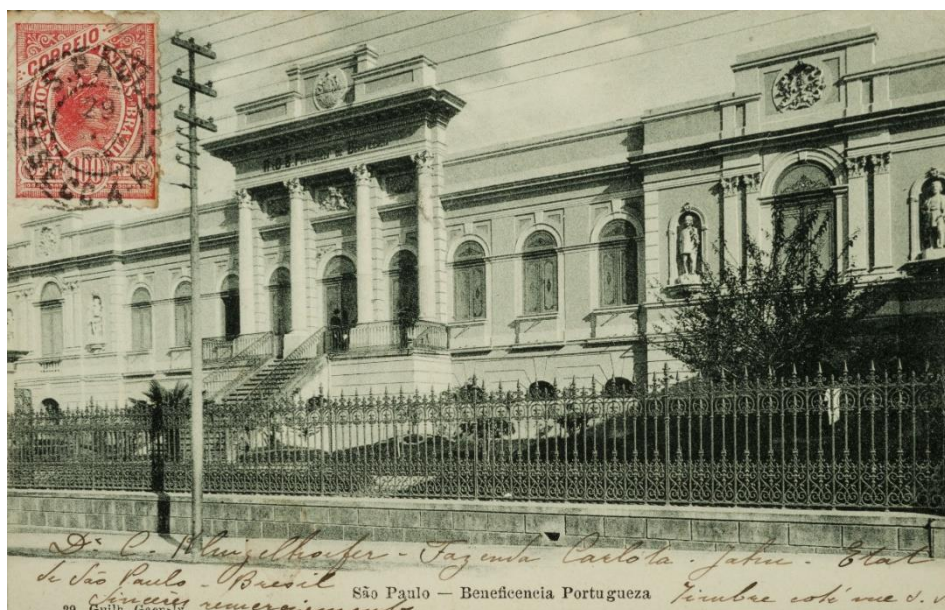
<sup>104</sup> KOSSOY, Boris. *Origens e expansão... Op. Cit.*, p. 95.

<sup>105</sup> FREHSE, Fraya. *Cartões postais paulistanos... Op. Cit.*, pp. 129-130.



europeus, que, possivelmente, dotados de saudades de suas terras natais e familiares, mandavam lembranças de suas estadias na cidade.

O cartão-postal foi também utilizado desde o início do século contendo particularmente reproduções de vistas de cidades e de temas comemorativos de exposições importantes como a Exposição Nacional de 1908, a Exposição do Centenário da Independência, em 1922, tipos e costumes, além de outros assuntos. Fotógrafos como Wilhelm Gaensly, Lindemann, Marc Ferrez, Malta, J. Marques Pereira e muitos outros tiveram a oportunidade de veicular de forma massiva suas fotografias através do novo meio de correspondência.<sup>106</sup>



**Figura 44** - Beneficência Portuguesa, por Guilherme Gaensly – s.d. Foto: Reprodução internet.



**Figura 45** - Academia de Direito, por Guilherme Gaensly – 1904. Foto: Reprodução internet.

<sup>106</sup> KOSSOY, Boris. **Origens e expansão...** Op. Cit., p. 96.

Dessa forma era comum então que grande parte dos cartões postais que circulavam por São Paulo tivessem imagens impressas de vistas dos pontos mais modernos da cidade, onde “este material veicularia, para a sociedade da época, basicamente representações visuais de uma Paulicéia “moderna” por excelência – e portanto, distanciada dos referenciais culturais rurais e escravocratas de seu passado colonial.”<sup>107</sup>

Nesse sentido, Kossoy atribui que o início da prática por registros de paisagens urbanas se dá no sentido mais amplo da comercialização, em busca de saciar um mercado de consumo de imagens mais voltado para exóticas, para a época.

Muitos editores, entretanto, perceberam um mercado latente em determinados gêneros da documentação e passaram a se interessar pela comercialização das vistas fotográficas, o que motivou alguns fotógrafos a optarem e se especializarem nesta área da fotografia. [...] em meio a uma larga e intensa audiência, que desconhecia a fisionomia de outros povos, seus costumes, arquitetura e outros aspectos, e cuja iconografia respectiva lhes fora, até então, transmitida unicamente pela tradicional representação pictórica.<sup>108</sup>

Percebendo que esse mercado seria mais rentável do que outros segmentos fotográficos, como a confecção de álbuns – que já não havia sido lucrativo, no caso de Militão, por exemplo – “Gaensly dá início à publicação de suas séries de cartões-postais sobre São Paulo, colocando em circulação imagens do espaço urbano recém- construído [...] Assim, mostra São Paulo como uma metrópole promissora e atraente para os interessados em investimentos [...]”.<sup>109</sup>

Conhecidas como “Serie A” e “Serie B” esse conjunto de fotografias de cartões postais foram produzidas e editadas provavelmente entre os anos de 1905 e 1910, contendo 50 imagens da cidade de São Paulo em cada uma das séries, sendo que todas foram meticulosamente numeradas e identificadas em seus respectivos locais.

Nesta primeira década do século XX, o trabalho dos fotógrafos que atuam na cidade de São Paulo raramente é identificado e sistematizado como ocorre nas séries de Gaensly. As imagens desses outros profissionais também estão presentes anonimamente nas sequências em que é privilegiado o editor, e não o fotógrafo. Porém, a atitude empreendedora de produzir diferentes edições autorais utilizando diversos processos tecnológicos de impressão garantiu não só um diferencial para o trabalho de Gaensly como sobretudo a permanência de sua identidade na história da fotografia brasileira.

---

<sup>107</sup> *Idem.*

<sup>108</sup> KOSSOY, Boris. **Origens e expansão...** *Op. Cit.*, p. 57.

<sup>109</sup> FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Apud*: COSAC NAIFY & CASA DA IMAGEM. **Guilherme Gaensly...** *Op. Cit.*, p. 41.



**Figura 46** - Largo São Bento, por Guilherme Gaensly – 1905 circa. Gelatina e prata 9,0 x 14,0 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 47** - Correio Geral, por Guilherme Gaensly – 1906 circa. Gelatina e prata 9,0 x 14,0 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.





**Figura 48** - Rua 15 de Novembro, por Guilherme Gaensly – 1908 circa. Gelatina e prata 9,0 x 14,0 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 49** – Monumento do Ypiranga, por Guilherme Gaensly – 1908 circa. Gelatina e prata 9,0 x 14,0 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.





**Figura 50** - Estação da Luz, por Guilherme Gaensly – 1908 circa. Gelatina e prata 9,0 x 14,0 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 51** – Theatro Municipal, por Guilherme Gaensly – 1908 circa. Gelatina e prata 9,0 x 14,0 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.





**Figura 52** - Theatro São José, por Guilherme Gaensly – 1908 circa. Gelatina e prata 9,0 x 14,0 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.



**Figura 53** – Viaduto do Chá, por Guilherme Gaensly – 1908 circa. Gelatina e prata 9,0 x 14,0 cm. Foto: Instituto Moreira Salles.

Por trás da produção desses postais, havia, contudo, um desejo ou grande interesse em transmitir a imagem de um local perfeitamente estruturado, evoluído e com requintes europeus, mostrando seus habitantes sempre muito bem trajados e sem grandes aglomerações maltrapidas, em uma tentativa de fugir de certos estereótipos elencados aos países do hemisfério sul do mundo, através de “representações visuais que difundiriam o modelo da cidade limpa, articulada e em ordem, segundo os padrões da cidade capitalista moderna”.<sup>110</sup> Talvez esse tenha sido o lema que fixou-se de forma mais inerente ao *modus operandi* da capital paulista desde sua transformação no início do século XX até os dias atuais.

Guilherme Gaensly dá início à publicação de suas séries de cartões-postais sobre o estado de São Paulo, colocando em circulação imagens do espaço urbano recém-construído. Ele [...] cria sequências incríveis de fotografias, traçando uma espécie de narrativa que torna icônico o roteiro da riqueza.<sup>111</sup>

Ainda segundo Rubens Fernandes Junior,

Gaensly parece ter percebido a importância do cartão-postal como documento imprescindível para o conhecimento do espaço urbano. Ele compreendeu o que significava multiplicar por meio deste poderoso documento iconográfico e veículo de informação. Mas cabem as perguntas: que cidade Gaensly mostrava? [...] Gaensly soube editar suas imagens sempre privilegiando a ferrovia, a cultura cafeeira e o imigrante. Para isso, a cidade de São Paulo transformou-se no cenário ideal dessa animação urbana; mais do que ninguém ele captou o burburinho das ruas, o bonde elétrico, os trilhos instalados, a iluminação pública [...]<sup>112</sup>

Gaensly contribuiu de forma significativa para complementar o sentimento de primazia que começava a circundar boa parte da sociedade paulista, sobretudo as elites, já que grande partes de seus cartões postais exibiam os novos cenários avançados da cidade.

Não há ruínas nas fotos de Gaensly, e em poucas predomina o casario colonial. A natureza do contrato com a Light de São Paulo reforçava a fotografia documental do canteiro, da obra em curso, da realização registrada seguida à conclusão, evidenciando o novo. [...] Suas imagens eram o retrato [...] da suntuosidade novo-rico dos edifícios governamentais; dos marcos do positivismo como a Escola Normal, a Escola Politécnica, [...] o Museu de História Natural (Monumento do Ipiranga); da tecnologia nas estruturas metálica de pontes e viadutos, dos artefatos de produção e distribuição de energia, do transporte eletrificado, da ferrovia; [...]<sup>113</sup>

De tal forma, para atender a essa demanda de imagens que retratassem muito bem esse imaginário progressista, Guilherme Gaensly decidiu então apostar nos cartões postais difusor de seu trabalho.

Há uma coincidência entre seu trabalho e a explosão da circulação dos cartões-postais. Suas imagens têm um tom ufanista do progresso e buscam convencer e atrair a atenção do imigrante. Para disseminar essa visão idealizada pelo poder político-econômico, ele encontrou no cartão-postal o veículo mais apropriado, já que divulgava e ampliava

<sup>110</sup> FREHSE, Fraya. **Cartões postais paulistanos...** Op. Cit., p. 130.

<sup>111</sup> FERNANDES JUNIOR. Rubens. *Apud*: COSAC NAIFY & CASA DA IMAGEM. **Guilherme Gaensly...** Op. Cit., p. 41.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>113</sup> SEGAWA, Hugo. *Apud*: COSAC NAIFY & CASA DA IMAGEM. **Guilherme Gaensly...** Op. Cit., p. 73.



a escala de recepção de seu trabalho. Suas fotografias são eficazes porque cumprem perfeitamente a função de imagem e representação da cidade.<sup>114</sup>

Podemos notar que Gaensly utilizava uma técnica muito apurada para valorizar as paisagens urbanas e as arquiteturas das edificações em suas composições fotográficas, onde temos a sensação de muita familiaridade do fotógrafo com o assunto a ser retratado. Outra questão era a utilização de suportes em grandes formatos para obter o maior número de detalhes possíveis em suas composições, tendo como resultado final, ampliações perfeitamente nítidas e sem perda de qualidade na reprodução dos postais.

Se no início o mercado de consumo de imagens estava mais voltado para os retratos, Gaensly foi um dos fotógrafos que descobriu que haviam outros meios de comercialização de imagem. A comunicação e o colecionismo foram os fatores fundamentais para a afirmação e sucesso dos cartões postais. Conhecer outras partes do mundo através de imagens, sem ter que gastar todas as economias em viagens ou enviar lembranças e ostentar as belezas de suas regiões a amigos e familiares distantes parecia ser muito atrativo, e os fotógrafos que produziam esse tipo de representação eram reverenciados por esse sentimento.

Guilherme Gaensly assim atuou, como fotógrafo de paisagens urbanas e um profissional respeitado e respaldado por suas atuações em órgãos oficiais como a Secretaria da Agricultura do Estado e pelos seus 25 anos de contribuição com a *São Paulo Tramway Light and Power Company*. Desde sua chegada em São Paulo, aprimorou demasiadamente suas metodologias e composições de suas vistas, adotando um rigor extremamente técnico e estético, evidenciando uma cidade moderna a partir da nova São Paulo, que se mostrava aspirante a se tornar imponente no cenário nacional, onde suas fotos “são ricas em detalhes, servindo aos estudiosos como excelentes instrumento para o resgate da iconografia e da memória”<sup>115</sup> da capital paulista.

---

<sup>114</sup> FERNANDES JUNIOR. Rubens. *Apud*: COSAC NAIFY & CASA DA IMAGEM. **Guilherme Gaensly...** *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>115</sup> KOSSOY, Boris. *Apud*: COSAC NAIFY & CASA DA IMAGEM. **Guilherme Gaensly...** *Op. Cit.*, p. 17.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Anna Teresa Fabris, “chamar a atenção para os processos técnicos é muito importante, no caso da fotografia, porque a eles correspondem simetricamente as modalidades de circulação da nova imagem”.<sup>116</sup>

Partindo dessa perspectiva das diferentes técnicas de produção e usualidades, tanto do carte-de-visite e do cartão postal – onde o primeiro, formato quase exclusivo dos retratos, dá-se por contar história de pessoas, e o segundo tem uma ampla margem para abordar outros aspectos, como a paisagem em maior escala –, podemos supor que as diferenças nos olhares e nos trabalhos de Vincenzo Pastore e Guilherme Gaensly foram perpetuadas através das atividades praticadas.

Fotógrafo de estúdio, Pastore estava mais acostumado a enquadrar pessoas em seus retratos. Com toda experiência e bagagem acumuladas com o tempo, o italiano foi extremamente ágil em captar, mesmo com poucos recursos disponíveis, as expressões e ações mais minuciosas de cada personagem que flagrou em sua jornada pelas ruas de São Paulo, onde cada imagem tem a força de contar as histórias dos indivíduos em meio as mudanças ocorridas na cidade.

Gaensly obteve grande sucesso e prestígio antes de chegar a São Paulo e, sendo fotógrafo oficial de órgãos públicos e privados, tinha mais recursos ao seu dispor, o que lhe garantia melhores equipamentos e materiais fotográficos. Isso moldou, de certa forma, os propósitos de sua atuação na fotografia documental, que estava mais inclinada a registrar e afirmar as novas identidades da cidade, do que poderia se considerar uma sociedade moderna e livre das amarras do século passado.

Mas, analisando as fotografias como fontes históricas da cidade de São Paulo de cada um dos fotógrafos, podemos afirmar que, mesmo com o potencial desenvolvimento industrial e as transformações nas edificações, arquitetura e estruturas públicas durante a virada do século XIX para o século XX, esse aparente progresso não suficientemente para absorver o intenso crescimento populacional.

Esta paradoxal mistura de luxo e pobreza, trabalhos formais e informais, legalidade e marginalidade, ordem e desvio, racionalidade e loucura, instituições e improvisações que despontava agudamente em São Paulo nos fins do século XIX está, entretanto, longe de ser característica de um passado distante. As enormes contradições enfrentadas pela cidade no presente século estão ligadas de modo intenso àquela pretensa aurora de progresso tecnológico e econômico despertada com a chegada da

---

<sup>116</sup> FABRIS, Annateresa. **A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade**. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v. 5, n. 8, 1993, p. 14.

ferrovia em 1867. A metrópole que nascia em fins do Império atravessaria a República sem conseguir atenuar seus enormes contrastes sociais, que permanecem, ainda hoje, como principal legado e desafio para a construção de uma cidadania efetiva e justa.<sup>117</sup>

A cidade de São Paulo enfrentava, para além do conflito entre dois mundos, a multiplicação da pobreza, tendo seus logradouros e várzeas como territórios de inúmeras improvisações de quem lutava para ganhar a vida em uma região que mais inchava do que crescia. Coube para alguns personagens que viviam nessa conjuntura a destreza de perceber essas lacunas do progresso e registrar tais acontecimentos, como Militão Augusto de Azevedo e Vincenzo Pastore. Guilherme Gaensly, por sua vez, direcionava o seu olhar para cenas que agradassem o apetite de seus consumidores de cartões postais e dos órgãos contratantes de seus serviços.

---

<sup>117</sup> MARINS, Paulo César Garcez. **Tensões sociais da gestão da metrópole**. In: CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Maria Lucia Helena; SACCHETTA, Vladimir (orgs.). *São Paulo em trânsito: percursos urbanos e culturais*. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 63.

## REFERÊNCIAS

AMADIO, Décio. **Desenho urbano e bairros centrais de São Paulo: um estudo sobre a formação e transformação do Brás, Bom Retiro e Pari.** São Paulo: Tese de Doutorado, FAU-USP, 2004.

AVANCINI, Atílio. **Dois países sob o olhar do fotógrafo-cronista Vincenzo Pastore.** São Paulo: Revista PJ:Br, edição 05 – 1º semestre de 2005. (Mestrado)

\_\_\_\_\_. **Apreciador da gente brasileira - o fotógrafo-cronista Vincenzo Pastore.** In: IX CELACOM - Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, 2005, São Bernardo do Campo, SP. Comunicação Digital, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BELTRAMIM, Fabiana. **Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano.** São Paulo: EDUSP, 2016.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASILIANA FOTOGRAFICA. **Dom Pedro II (RJ, 2/12/1825 – Paris, 5/12/1891), um entusiasta da fotografia.** Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7183>>. Acesso em: 09/03/2019.

BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno.** São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

CARVALHO, Diego Francisco de. **Café, ferrovias e crescimento populacional: o florescimento da região noroeste paulista.** São Paulo, Revista Histórica da APESP, edição nº 27 de novembro de 2007.

CORREIA, Maria Letícia. **Light.** In: Alzira Alves de Abreu. (Org.). *Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República: 1889-1930.* Rio de Janeiro: FGV - Editora do CPDOC, 2015, v. 1, p. 1-6.

COSAC NAIFY & CASA DA IMAGEM. **Guilherme Gaensly.** Textos de Boris Kossoy, Rubens Fernandes Junior e Hugo Segawa; comentários das imagens Henrique Siqueira. São Paulo: CosacNaify, 2011.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** São Paulo: Papirus editora, 11ª edição, 1994.

FABRIS, Annateresa. **A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade.** Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v. 5, n. 8, 1993, pp. 7-16.

\_\_\_\_\_. **Fotografia: usos e funções no século XIX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: Edusp, 1998.

FERRAZ, Vera Maria de Barros (Org.). **Gaensly: imagens de São Paulo no acervo da Light, 1899-1925**. São Paulo, Fundação do Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2000.

FREHSE, Fraya. **Cartões postais paulistanos da virada do século XX: problematizando a São Paulo “moderna”**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 6, n. 13, jun. 2000, p. 128.

**Gaensly na Bahia: a terra e o homem**. Artigo com versão final corrigida por Ricardo Mendes em 10.01.2014, p. 18. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/download/gaensly-na-bahia-2014.pdf>>. Acesso em: 22.05.2019.

GOULART, Paulo Cezar Alves. MENDES, Ricardo. **Noticiário geral da photographia paulistana: 1839-1900**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

GRANGEIRO. Cândido D. **As artes de um negócio: no mundo da técnica da fotografia no século XIX**. Rev. bras. Hist., vol. 18, n. 35, São Paulo, 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100008)>. Acesso em: 20/04/2019.

GUILHERME GAENSLY. In: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/guilherme-gaensly/>>. Acesso em: 22.05.2019.

HISTÓRICO DEMOGRÁFICO DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO: **CENSO DE 1890 e 1900**. Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <[http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/1900.php](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1900.php)>. Acesso em: 09/03/2019.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Na rua: Vincenzo Pastore**. São Paulo: IMS, 2009.

JORNAL DO COMERCIO. Rio de Janeiro, 28 dez. 1839. *Apud* KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da Fotografia no Brasil – século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

\_\_\_\_\_. **Origens e expansão da Fotografia no Brasil – século XIX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

LEMOS, Carlos A. C. **O álbum de Afonso: a reforma de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca, 2001.

LIMA, Manoel Roberto Nascimento De. **A fotografia nas metrópoles: urbanização e cotidiano no Séc. XIX**. Natal: ANPUH - XXVII Simpósio Nacional de História, 2013.

MARINS, Paulo César Garcez. **Tensões sociais da gestão da metrópole**. In: CAMPOS, Candido Malta; GAMA, Maria Lucia Helena; SACCHETTA, Vladmir (orgs.). *São Paulo em trânsito: percursos urbanos e culturais*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

MORSE, Richard M. **Formação histórica de São Paulo (de comunidade à metrópole)**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

MOTA, Paula de Brito. **A cidade de São Paulo de 1870 a 1930: café, imigrantes, ferrovia, indústria**. Campinas: PUC-Campinas, 2007.

OHTAKE, Ricardo; DIAS, Carlos. **Jardim da Luz: um museu a céu aberto**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de. **Entre a casa e o armazém: relações sociais e experiência da urbanização: São Paulo, 1850 – 1900**. São Paulo: Alameda, 2005.

PAVÃO, Luis. **Conservação de colecções de fotografia**. Lisboa: Dinalivros, 1997.

PETRONE, Pasquale. **A cidade de São Paulo no século XX**. São Paulo: Revista de História, v. 10, n. 21-22, 1955.

PRADO, Antonio Arnoni. **Últimas imagens do Império**. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. Na rua: Vincenzo Pastore. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

PROENÇA, Caio de Carvalho. **São Paulo na década de 1920: a construção de uma cidade para as elites**. Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP – Campinas, setembro, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

VELLOSO, Verônica Pimenta. Cartões-postais: imagens do progresso (1900-10). **Hist. cienc. Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.7, n.3, pp. 691-704, Fevereiro de 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702001000600007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000600007)>. Acesso em: 06/04/2019.